L'EDUCATION MUSICALE

COLLÈGE D'ÉTAT MIXTE
7, rue Jules-Ferry - AURILLAC



N° 388
Mai 1992
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

Mme J. AUBRY, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.
M. J. CHAILLEY, Professeur Emérite de l'Université Paris-Sorbonne.
T. LE ROY, Directeur de la Musique au Ministère de la Culture.
M. G. FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général Honoraire.
M. R. PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire des Ecoles de la Ville de Paris.

COMITÉ DE RÉDACTION

Daniel BLAKSTONE, Professeur Ecole de Musique. Francis COUSTE, Professeur d'Educ Mus. à J.B. Say, Paris. Gérard DENIZEAU. Serge GUT, Professeur à l'Université Paris Sorbonne. Suzanne MONTU, Professeur honoraire. Hervé MUSSON, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Buffon, Paris. Jean-Marie THIL, Professeur d'Educ. Mus. en A3.

et la participation de :

Philippe A. AUTEXIER, musicologue. Marie-Claire BELTRANDO-PATTIER, Université Lille III. Sabine BERARD, Professeur Agrégé, Paris. Isabelle BERGONZI, Professeur d'Educ. Mus. Denise CLAISSE, Professeur Agrégé. Roger COTTE, Docteur de l'Université. Professeur à São Paulo. Gérard DENIZEAU, Professeur au C.N.E.D. Daniel FONDANECHE, documentaliste. Georges LACROIX, Professeur d'Educ. Mus. Francine MAILLARD, Professeur Honoraire. Pierrette MARI, Professeur. Musicologue. Yves MAZE, Professeur d'Educ. Mus. Max MEREAUX, Professeur d'Educ. Mus. Daniel PAQUETTE, Professeur à l'Université Lyon II. Jacqueline PLANEL. Bertrand PLASSARD, Professeur d'Educ. Musicale. Anne Marie POZZO DI BORGO, Professeur d'Educ. Mus. Jean SICHLER, Professeur au Conservatoire d'Aubervilliers. J.M. THIL, Professeur d'Educ. Mus. Jacques VIRET, Professeur à l'Université, Strasbourg. Philippe ZWANG, Professeur d'Histoire et Géographie.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	320 F	380 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	350 F	410 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	78 F PORT INCLUS 13 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destintaire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1992

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

47e Année | MAI 1992 | N° 388

SOMMAIRE

vient de paraître :

A.M. GROSSER
LE GESTE INSTRUMENTAL



Ce recueil a pour but de présenter tous les instruments à percussion qui composent l'INSTRUMENTARIUM ORFF et le geste ou les gestes techniques élémentaires qui leur sont propres.

chez votre marchand ou chez

A. LEDUC
175, rue Saint-Honoré - 75040 Paris cedex 01

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles du Code pénal.

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

EDOUARD LALO : 1823-1892

par **Cécile ROSE**
professeur d'éducation musicale



Edouard Lalo (Cliché Viollet)

Edouard Lalo est né à Lille, le 27 janvier 1823, d'une famille d'origine espagnole fixée depuis plusieurs siècles en Flandre. Dès l'enfance, il marque une disposition certaine pour la littérature et la musique ; à cette époque, le théâtre lyrique est dominé par les noms de Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Auber, Adam, Halévy, tandis que le jeune Hector Berlioz se place soudain à la tête du romantisme musical européen avec la *Symphonie fantastique* (1830).

Tout en acquérant une solide culture générale, Lalo étudie la musique au Conservatoire de Lille, de 1832 à 1837 : le violon avec Müller, le violoncelle avec Baumann qui a connu l'apogée du classicisme viennois au temps de sa jeunesse. Cette formation possède la double particularité d'être axée sur la musique instrumentale et nourrie de tradition allemande. Il est d'ailleurs à noter que Lalo est l'un des rares compositeurs du XIXe siècle, avec Berlioz, à ne pas jouer de piano.

Paris accueille le tout jeune homme (17 ans) en 1840. C'est l'année de la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz (elle suit d'un an *Roméo et Juliette*), de la *Favorite* de Donizetti, de la mort de Paganini ; Wagner est à Paris depuis quelques mois, Gounod, couronné par le Prix de Rome (1839), se tourne vers la musique religieuse. Mais Lalo ne se mêle pas vraiment à la vie parisienne ; c'est en auditeur libre qu'il fréquente la classe de violon animée par Habeneck au Conservatoire, tout en travaillant la composition avec Schulhoff et Eugène Crèvecœur. Aucune récompense officielle ne consacrera donc son apprentissage, ce qui nuira longuement à sa carrière.

Le temps de la musique de chambre

Lalo produit ses premières compositions en 1848 (deux *scènes* pour baryton et piano) et 1849 (six *romances* pour piano et violon). Les mêmes années voient triompher Meyerbeer avec *Le Prophète* (1849), Ambroise Thomas s'affirmer avec *Le Songe d'une nuit d'été* (1850) et Wagner s'engager sur la voie d'un opéra national avec *Lohengrin* (id.).

Pour vivre, le jeune compositeur donne des leçons de violon, se produit dans des formations de chambre, participe aux concerts de l'éphémère Nouvelle Société Philharmonique créée par Berlioz. Jusqu'en 1860, il persévère dans cette voie, donnant notamment les deux *trios* pour piano, violon et violoncelle, le grand *duo* pour violon et piano, la *sonate* pour piano et violon, la *sonate* pour violoncelle et piano, et le *quatuor* op. 19 (première version en 1858). Pour mesurer l'originalité de cet ensemble, il faut se référer aux grands succès contemporains, les opéras de Verdi (de *Rigoletto*, 1850 à *La Force du destin*, 1862), *L'Enfance du Christ* de Berlioz (1854), *Faust* de Gounod et *Tristan* de Wagner (1859), voire, dans le domaine de la musique de chambre, les œuvres de Brahms.

Ne parvenant pas à s'imposer comme compositeur, Lalo s'intègre au quatuor formé par le violoniste Jules Armingaud en 1855, qui se propose de faire découvrir l'école allemande, et plus particulièrement Mendelssohn. Il y tiendra la partie de l'alto (jusqu'en 1858) puis celle de second violon. Découragement ? Mûrissement ? De 1860 à 1865, l'instrumentiste se substitue presque complètement au compositeur. Lalo organise chez

lui des soirées musicales, reçoit de prestigieuses personnalités - dont Delacroix - s'enthousiasme pour le *Tannhäuser* de Wagner (création parisienne en 1861) et assiste au crépuscule de Berlioz, dont *Les Troyens*, cet immense chef-d'œuvre, ne suscitent qu'un intérêt passager. Bizet, Offenbach et Delibes sont apparus sur la scène, cependant que notre musicien continue de végéter.

La tentation lyrique

Marié en 1865 à Julie Bernier de Maligny, père en 1866 de Pierre, le futur critique, Lalo se tourne à son tour vers la scène, à quarante ans passés. Il entame la composition d'un opéra historique, *Fiesque*, sur un livret de Ch. Beauquier, d'après Schiller. En 1867, il participe, avec cette partition, au concours ouvert par le ministère chargé des théâtres lyriques et obtient un troisième prix. Distinction purement honorifique, hélas, puisque la faillite du Théâtre lyrique de Paris interdit la création de l'opéra ; Lalo s'obstine, cherche à faire accepter son œuvre à Hambourg, à Bruxelles, reçoit l'amical soutien de Gounod. En vain. Si l'on excepte l'exécution du prélude et de quelques morceaux en concert, l'ouvrage reste inconnu du public, et Lalo n'a d'autre ressource que d'en faire graver la partition chant-piano à ses frais.

Les années passent. Lalo voit disparaître Rossini (1868), Berlioz (1869) et s'effacer peu à peu toutes ses illusions de jeunesse. Le 25 février 1871, la Société Nationale de Musique est créée par Saint-Saëns et Castillon : notre compositeur la rejoint avec enthousiasme, en compagnie de Franck, Duparc, Fauré... Désormais, il dispose d'une tribune pour faire entendre sa musique, d'autant plus que l'éditeur Hartmann s'intéresse à lui et que la nouvelle "Société classique de musique de chambre", créée par Armingaud, lui permet de poursuivre une activité de concert. En revanche, ses projets lyriques échouent une nouvelle fois, avec l'interruption de son *Savonarole*.

Le symphoniste enfin reconnu.

Le 12 janvier 1873, quelques jours avant son cinquantième anniversaire, Lalo a la joie d'assister à la création par Pasdeloup de sa première œuvre symphonique, le *Divertissement* pour orchestre, composé l'année précédente. Autre événement heureux : la rencontre du violoniste Pablo de Sarasate (1844-1908) pour qui il compose le *Concerto* en fa majeur, op. 20. La première audition sera donnée au Concert national, l'année suivante. Dans l'enthousiasme provoqué par ce retournement de fortune, il entreprend la célèbre *Symphonie espagnole*, œuvre concertante en cinq mouvements qui sera créée le 7 février 1875 (l'année de *Carmen*, de la création parisienne du *Requiem* de Verdi) avec Sarasate au violon. Cette collaboration donnera encore la *Fantaisie norvégienne* pour violon et orchestre, qui triomphera en Allemagne, et dont l'inspiration folklorique est très nette.

C'est donc par l'œuvre symphonique que Lalo parvient à s'imposer. Il écrira encore l'*Allegro symphonique* (1877) et le *Concerto* pour violoncelle (voir dans le même numéro l'article consacré à cette œuvre). Mais il n'a pas renoncé à forcer les portes de la scène lyrique et trace, en 1876, les premières esquisses d'un opéra dont quelques extraits sont donnés par Pasdeloup : *Le roi d'Ys*.

Le Roi d'Ys : une revanche bien tardive.

En 1878, Lalo reçoit le Prix Chartier, récompense décernée par l'Académie des Beaux-Arts et qui couronne le meilleur compositeur de musique de chambre. Simultanément, il réussit à faire jouer plusieurs extraits du *Roi d'Ys* par la Société des concerts du Conservatoire. C'est insuffisant pour voir s'ouvrir les portes de l'Opéra, mais la "grande boutique" lui passe enfin une commande officielle, celle d'un ballet (qui deviendra *Namouna*). Désormais, en dépit d'une certaine persistance de la production de chambre (troisième *trio* pour piano, violon et violoncelle en 1880, créé le 12 mars à la Société Nationale) ou concertante (*Concerto russe* violon et orchestre), Lalo met toute son énergie au service du théâtre lyrique.

C'est en juillet 1881 qu'il reçoit le livret d'*Amouna* (il y ajoute le *N* initial par la suite) ; la direction de l'Opéra lui impose un délai effarant, réclamant la partition pour novembre, alors que le compositeur souhaiterait une année complète. N'étant pas en position d'imposer ses conditions, Lalo se met au travail, œuvre jour et nuit, se surmène jusqu'à l'accident : le 12 décembre, un début de congestion cérébrale l'abat alors qu'il ne lui reste que deux scènes à orchester. Il faut ici saluer la mémoire de Gounod ; célèbre, adulé, le grand compositeur offre immédiatement, aussi désintéressée que fraternelle, son aide à l'ami infortuné et achève la partition sous sa direction. Dès les premières répétitions, le ballet rencontre une sournoise hostilité, les danseurs allant jusqu'à le déclarer "indansable".

La première de *Namouna* a lieu le 6 mars 1882. Le public mondain et la critique bien-pensante font honneur à leur tradition et à leur réputation en conspuant cette page admirable, taxée de "symphonisme", pis encore, de "wagnérisme" ! (à noter que *Parsifal* est créé la même année à Bayreuth). Fort heureusement, Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Chausson, Messager, le jeune Debussy (qui obtiendra le Prix de Rome en 1884) soutiennent vigoureusement l'œuvre, ce qui n'empêche pas son retrait de l'affiche (sans même que l'auteur ait été prévenu !), puis sa reprise sous une forme répondant mieux aux règles du "goût".

Paul Dukas a bien souligné ce qui choqua alors la critique : la non-soumission du musicien au maître de ballet,

Lalo ayant eu l'insolence d'écrire de la musique là où on lui demandait des formules. Et aujourd'hui, cependant, l'histoire de cette petite esclave grecque (tirée des *Mémoires* de Casanova) serait devenue parfaitement inaudible sans la merveilleuse palette sonore de Lalo, l'originalité de ses thèmes, la variété de ses rythmes. D'ailleurs, le compositeur exploite aussitôt ses propres richesses, tirant trois *suites* d'orchestre de son ballet, et une *rapsodie* de concert pour violon et orchestre, à l'intention du fidèle Sarasate. À cette occasion encore, le succès sera grand, notamment en Allemagne, sous la direction de Hans de Bülow, et aux Concerts Lamoureux.

Il reste que l'objectif de Lalo n'est pas atteint. L'opéra lui ferme toujours ses portes et le compositeur, parvenu à la soixantaine, sent peu à peu le désespoir le gagner. Il travaille beaucoup cependant, révisant nombre de pages de jeunesse, composant des mélodies (créées par sa femme), une *romance-sérénade*, le *concerto* en fa mineur pour piano et orchestre, et tenant salon chez lui, entouré de jeunes musiciens. C'est moins par défaut d'inspiration que par souci de faire entendre ses pages inédites qu'il utilise d'abondants extraits de son opéra *Fiesque* pour la *symphonie* en sol mineur (l'introduction lente de l'allegro initial utilise l'entr'acte précédant l'acte III, l'adagio en reprend un trio) ; Lamoureux, dédicataire de la symphonie, la crée avec un grand succès le 13 février 1887. À nouveau encouragé, Lalo remanie son *Roi d'Ys*, l'orchestre complètement, lui donne sa forme définitive d'opéra (et non plus de drame lyrique).

Le 7 mai 1888, à l'Opéra-Comique, l'heure de la revanche sonne enfin. En dépit de la cabale, de la mauvaise volonté des chanteurs aux répétitions, des prophéties complaisamment pessimistes, *Le Roi d'Ys* connaît un éclatant triomphe. Après *Carmen* (1875), *Samson et Dalila* (1877), *Manon* (1884) et *Le Roi malgré lui* (1887), l'opéra de Lalo achève le renouveau du théâtre lyrique en France. On n'aura garde d'oublier, à cette occasion à nouveau, le chaleureux soutien de Charles Gounod.

Revanche bien tardive, hélas. Gravement malade, atteint de paralysie, Lalo n'est guère en mesure de la savourer, ni de l'exploiter, au moment où les commandes arrivent enfin. *Néron*, en premier lieu, une pantomime pour laquelle il utilise à nouveau quelques fragments de *Fiesque* et qui est créée à l'Hippodrome en 1891 ; puis *La Jacquerie*, grand opéra inachevé, dont la création posthume (1895), à Monte-Carlo, ne sera due qu'à la diligente collaboration du compositeur Coquard.

Lalo meurt le 22 avril 1892 à Paris. Solitaire jusqu'au bout, il a refusé de poser sa candidature à l'Institut, en dépit des pressantes sollicitations de Massenet (qui prononcera l'oraison funèbre du grand artiste). Un siècle plus tard, sa musique a gardé toute sa fraîcheur, sa capacité de plaire à tous les publics. À l'heure où le monde de l'enseignement vit dans l'angoisse de son futur, n'est-il pas plus nécessaire que jamais de célébrer la création vivante – celle de Lalo, de tous les grands compositeurs – en la faisant connaître dès les jeunes années ?

Cécile ROSE

Concerto pour Violoncelle et Orchestre en ré mineur

par **Gérard DENIZEAU**
Professeur au CNED

Partition

Orchestre : Bote & G. Bock 11 977 (s.d.) Berlin
Réduction Piano/Violoncelle Ed. Durand, 1923, Paris. D & F 10 271

Enregistrements

J. Starker/S. Skrowaczewski. London Symphony orchestra. 1968. Philipps 131 053
A. Navarra/Ch. Münch. Orchestre Lamoureux. 1966. Erato LDE 3355
G. Cassado/J. Perlea. Bamberg Orchestra. 1960. Erato Vox PL 10 920
P. Fournier/J. Martinon. Orchestre Lamoureux. 1961. DGG LPM 669
M. Maréchal/P. Gaubert. 1932. Columbia COLC 99
Z. Nelsava/A. Boult. Orch. S. Londres. 1955. Decca LXT 2 906.

Bibliographie

E. Lalo : G. Servières. Paris, 1925, Laurens
E. Lalo : Médéric Dufour. Lille, 1908, Danel
E. Lalo : G. Fauré. Courrier musical du 15/4/1908
E. Lalo : P. Dukas, A. Jullien, P. Lalo. La Revue musicale du 1/3/1923.
Musiciens français d'aujourd'hui : O. Séré. Mercure de France, 1921, Paris. pp. 255/268
Un demi-siècle de musique française : J. Tiersot, 1918, Paris, F. Alcan. pp. 109/115

Correspondance : Lettres réunies et présentées par F. Lesure. Paris, 1980, Hermann

(Les seuls ouvrages en langue française sont ici cités). *Cf.* l'excellente collection *Musique et Culture* : Lalo/avec *Concerto pour Vc* (mai 1963).

LE CONCERTO POUR VIOLONCELLE EN RÉ MINEUR (1877)

Les concertos pour violoncelle ne sont pas si nombreux que celui de Lalo souffre d'un trop encombrant voisinage. Fréquemment enregistré, par les plus brillants interprètes, il reste cependant fort mal connu du grand public, faute d'exécutions en concert suffisamment renouvelées. Cette pièce magistrale n'en constitue pas moins un important jalon de la musique française, de la musique concertante.

En 1877, Brahms termine sa *Deuxième Symphonie*, Bruckner sa *Troisième*, Dvorak son *Stabat Mater*, tandis que Tchaïkowski livre coup sur coup le *Concerto pour violon* et *Le Lac des Cygnes*. Les compositeurs français ne restent pas inactifs : *Samson et Dalila* de Saint-Saëns est créé à Weimar, *L'Etoile* de Chabrier aux Bouffes-Parisiens. Dans une France qui s'affirme républicaine au gré des élections et qui développe sa gigantesque entreprise coloniale, la révélation vient d'un jeune écrivain, Emile Zola, qui connaît son premier triomphe avec *L'Assommoir*. Musicalement, *Les Cloches de Corneville* innovent ! Non point compositionnellement (ce à quoi n'eût jamais prétendu l'honnête Planquette) mais par leur *diffusion antérieure* à la création, au moyen de ces dessous de plat à musique dont raffolait l'époque. Il s'agit là du premier succès préparé par l'enregistrement. La même année, Charles Cros et Edison inventent le phonographe et le microphone. Il est probable que Lalo n'en sut rien. Qu'en eût pensé cet acharné lecteur de partitions ? Mettant la dernière main à son concerto, son souci, son espoir était que la première exécution n'en fût point l'ultime !

Par sa correspondance, nous connaissons assez bien la genèse de l'événement. Ecrivant à Pablo de Sarasate, prodigieux violoniste qui avait assuré le triomphe du *Concerto pour violon* et de la *Symphonie Espagnole*, il lui confie le 24 septembre 1877 : "... Je viens d'écrire les dernières notes de l'orchestration. Si le copiste est prêt comme il me le promet, ce concerto sera joué le 9 chez Pasdeloup". Le copiste n'avait pas promis à la légère ! Nouvelle missive le 10 octobre : "...Selon ton désir amical, je t'ai envoyé hier soir un télégramme t'annonçant le succès dont la meilleure preuve est le réengagement de Fischer pour jouer le concerto dimanche prochain ; Fischer l'a admirablement dit mais l'orchestre ne m'a pas laissé un moment de quiétude pendant toute l'exécution". Le succès fut-il durable ? L'œuvre est assurément entrée au répertoire mais l'accueil du public ne comble probablement pas tous les espoirs du compositeur. Un certain désenchantement se fait jour dans les quelques mots du 6 janvier 1878, toujours au même destinataire : "... Moi aussi, je suis éreinté et agacé par le métier de machine à noter, sans aucun intérêt, que j'ai dû faire pour le concerto de violoncelle (...)".

Rappelons brièvement à quel moment de sa carrière se situe alors Lalo. Né à Lille, le 27 janvier 1823, il y apprend la musique avant de fréquenter (sans y être régulièrement inscrit) le Conservatoire de Paris. L'absence de titres officiels expliquera sans doute pour une bonne part cette fatalité qui semble le poursuivre et l'empêcher de s'affirmer. Instrumentiste, il participe aux prestations du Quatuor Armingaud, de bonne réputation. Il y acquiert une précieuse expérience de l'écriture des cordes. Le compositeur échoue au théâtre, s'affirme difficilement avec sa musique de chambre. En 1875 enfin (il a cinquante deux ans) la *Symphonie Espagnole* lui vaut un réel succès. Il en mesurera la fragilité, sept ans plus tard, à l'occasion de l'échec de *Namouna*. Contre toute attente, le triomphe du *Roi d'Ys* intervient quatre ans avant sa mort, dissipant tardivement les tristes nuages d'une bien légitime amertume.

Le *Concerto pour violoncelle* se situe au cœur de cette inégale carrière, en un moment privilégié. Lalo y administre une nouvelle preuve de ses dispositions pour l'écriture concertante (*Concerto pour violon*, op. 20, *Concert russe, Fantaisie norvégienne, Concerto pour piano*...).

Instrumentiste compétent, Lalo possédait au moins deux bonnes raisons d'éprouver à l'endroit du violoncelle ces affinités électives qui expliquent la genèse soignée de l'œuvre ici étudiée. La première tient à la personnalité de son premier maître, l'obscur Baumann, violoncelliste qui avait joué sous la direction de Beethoven et qui ne se fit pas faute de révéler à son tout jeune élève les inépuisables virtualités de ce merveilleux instrument. La seconde raison est d'ordre plus sentimental. Le jeune compositeur, timide et effacé, éprouve en 1857 une joie singulière lorsque l'*Allegro opus 16 pour violoncelle* est favorablement accueilli par le public. Mais il se souviendra avec une force accrue du brillant satisfecit offert à sa *Sonate pour piano et violoncelle* par le public exigeant de la toute jeune Société Nationale en 1871.

Le Concerto pour violoncelle : matériau musical et structures

Les qualités fondamentales de Lalo se font jour d'un bout à l'autre de l'œuvre : mélodie élégante d'une inspiration aussi fraîche qu'originale, vie rythmique intense, tendue, vigoureuse, couleur instrumentale gaie, équilibrée, rigueur formelle tempérée par le libre traitement des cadres et des thèmes.

L'écriture du violoncelle, remarquablement agile, fait souvent appel au registre aigu ; il n'est pas sans intérêt de noter que la transcription de l'œuvre pour alto par le célèbre H. Casadessus – qui en assure la création le 7 avril 1900 sous la direction de Pierre Monteux – reçut la pleine approbation du fils du compositeur, critique musical compétent.

L'œuvre est dédiée au violoncelliste Fischer, dont nous avons vu plus haut qu'il enthousiasma l'auteur lui-même lors de la première.

La coupe traditionnelle en trois mouvements est respectée ; la division de chacun de ces mouvements en deux sections contrastées crée cependant un climat d'une savoureuse originalité. Par ailleurs, l'usage systématique de la mesure composée (12/8, 9/8, 6/8) accentue l'aspect mouvant et dansant de la démarche rythmique. La richesse mélodique des thèmes est exceptionnelle, même chez un musicien aussi inspiré. La répartition des divers éléments thématiques n'est pas d'ailleurs sans évoquer le principe cyclique.

S'il faut enfin chercher trace d'une influence perceptible, un nom vient aussitôt à l'esprit, celui de Schumann pour qui Lalo professait une admiration proportionnelle à l'aversion que lui inspiraient les œuvres de Brahms.

ANALYSE

La composition de l'orchestre est la suivante : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors en Fa, deux trompettes en Fa, trois trombones, timbales et quintette des cordes.

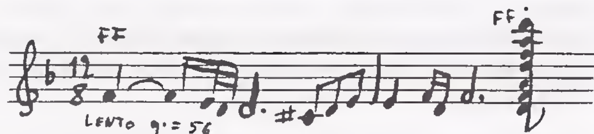
Premier mouvement

L'analyse formelle, pas plus chez Franck que chez Lalo et leurs contemporains français, ne peut se prétendre définitive. Une lecture approfondie de la partition souligne l'ambiguïté des structures décelées par l'oreille à la première audition.

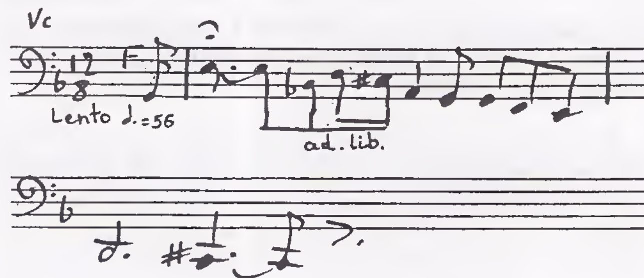
Que ce mouvement initial soit assujetti à la forme-sonate, voilà qui n'est point douteux : les écarts relatifs au modèle classique s'expliquent suffisamment par la date de l'œuvre, la nature du genre et l'ambition de l'auteur.

Les 238 mesures qui le composent s'articulent ainsi : Prélude lent de 22 mesures / Premier thème (m. 23), réexposé (m. 30) / Pont (mes. 45) / Second thème (m. 58), réexposé (m. 68) / Développement (m. 83) avec retour du Prélude (m. 118) et exploitation du Second thème (m. 130) / Réexposition : Thème 1 (m. 155), réexposé (m. 163) / Pont (m. 169) / Second thème (m. 171), réexposé (m. 181) / Coda de trente mesures.

Introduction lente : ré mineur, 12/8, 22 mesures. Le motif intial est puissamment affirmé par un unisson orchestral dramatique :

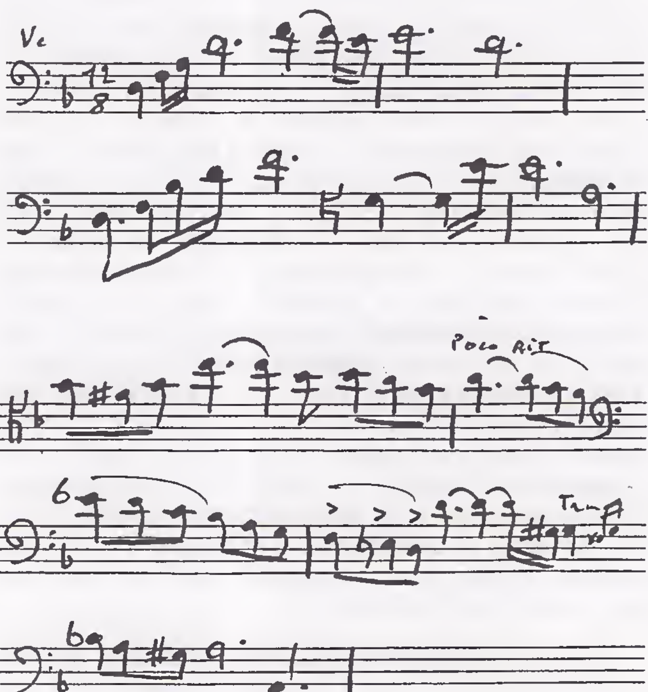


Au sein d'un ambitus limité (quarte diminuée *do dièse fa*), la tonalité de ré mineur s'impose, ponctuée par un violent accord de tonique. Aussitôt repris à la quarte (avec emprunt à la sous-dominante), ce motif est suivi d'un conduit de quatre mesures jusqu'à l'accord colossal de dominante, demi-cadence annonçant l'entrée du violoncelle.



Les intervalles particulièrement expressifs, le spectaculaire saut de sixte en anacrouse et les trois impulsions progressives (*sol-mib, sib-sol, ré-si*), séparées par un silence s'inspirent de façon non équivoque des premières mesures de *Tristan* (1865) sans qu'il y ait citation. Succédant à de violents soubresauts de l'orchestre [77· ♪♪ 7·7], une grande paix s'étend, conduisant au point d'orgue de la dominante (*la*).
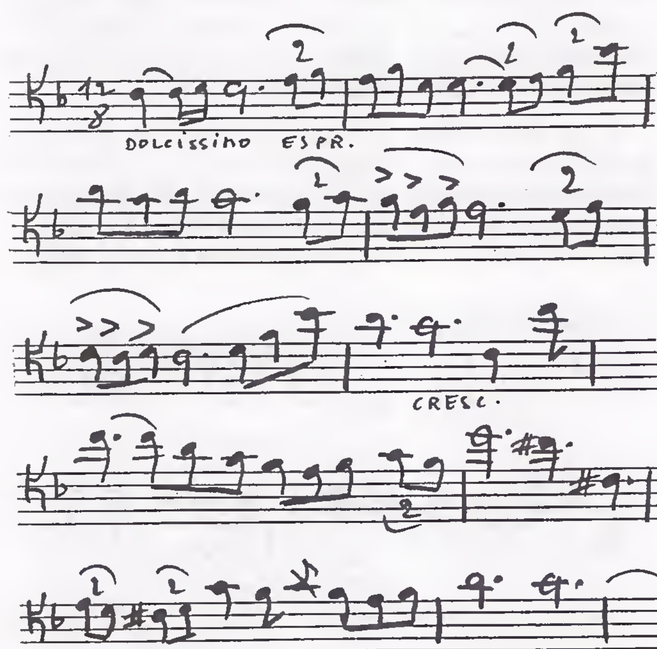
Allegro maestoso ♩. = 88
Vigoureux, le premier thème s'élance sur les degrés de l'accord parfait ; d'une carrure toute classique, la mélodie est soutenue par un motif secondaire très expressif aux violoncelles. *(Thème 1)*



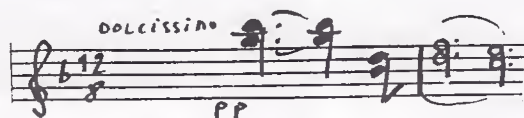
Aussitôt repris, il se conclut à la tonique. Dès cette première présentation, la remarquable assise des basses est perceptible. Suit un bref épilogue (faisant appel à un motif que nous retrouverons dans les dernières mesures du mouvement) qui mène au *pont*.

Le chant du violoncelle s'élargit ; la tête du thème est exploitée en grands arpèges montants par septolets dynamiques. Face à cette débauche mélodique, l'orchestre s'affirme sur un plan statique en gigantesques accords martelés sur la cellule rythmique initiale [♩♪ ♫].

Survient alors un changement de climat total, un de ces renversements dont Lalo possède le secret. Le *second thème* déroule ses arcanes dans une atmosphère d'une infinie douceur. *(Thème 2)*
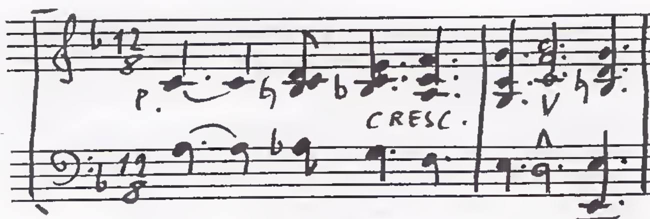


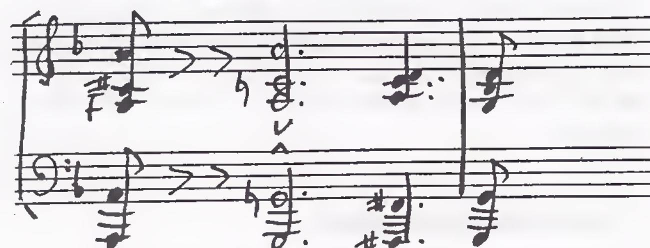
Les flûtes font entendre, en tierces éthérées une brève cellule qui accentue le caractère cantabile du second thème :



Omniprésent, stimulé par le puissant soutien des basses, l'instrument soliste évolue au gré de duolets qui créent un envoûtant balancement.

L'harmonie procède par glissements de septièmes qui provoquent de brefs et nombreux emprunts, générateurs d'une étonnante et paradoxale mouvance statique. Observez-en l'effet sur ce magnifique mouvement contraire conduisant à une cadence en sol mineur.





Un long trille du violoncelle (chiffre 3 de la partition) introduit le *développement*.

Plaqués sur le rythme dont usait le contrechant du premier thème, les accords de l'orchestre créent une ambiance dramatique, saisissante ; l'auteur laisse libre cours à son imagination instrumentale (pizzicati des cordes graves, "aboiement" des cors soutenus par les bois...). Une éblouissante péroraison du violoncelle, en doubles croches, s'interrompt pour le retour de la cellule en tierces des flûtes qui annonce la seconde apparition du *prélude* initial.

Ici se pose un évident problème d'analyse formelle : faut-il considérer le retour de ce prélude comme réexposition de l'introduction lente, procédé qui peut fort bien se légitimer par l'absence de la reprise classique à la fin de l'exposition ? Ne vaut-il pas mieux y découvrir une audace compositionnelle visant à intégrer, fût-ce sous forme de citation, tous les éléments constitutifs de l'exposition dans le développement ? En ce cas, les quelques 25 mesures qui suivent la reprise du prélude deviennent l'épilogue du développement, basé sur le second thème, solution beaucoup plus satisfaisante que celle menant à considérer ces mêmes 25 mesures comme une transition entre prélude et premier thème, transition qui n'existait pas lors de l'exposition et dont l'utilité paraîtrait bien douteuse. Une lecture minutieuse de la partition permet de découvrir un savant équilibre entre les trois volets du développement : 25 mesures exploitant partiellement les ressources du premier thème, 13 mesures restituant la triple impulsion du prélude, 25 mesures développant les virtualités du second thème.

Structurellement solide, le développement témoigne aussi d'une fertile invention, aussi bien instrumentale que lyrique.

A partir de la mesure 145, le violoncelle énonce une série de gruppetti inlassablement répétés et coupés de fulgurantes gammes montantes et descendantes, nous menant à la *réexposition*.

Elle sera sans surprise. Le *premier thème* est repris dans la même tonalité (ré mineur). Le *Pont* est littéralement atrophié, réduit à deux mesures (169/170), le *second thème* sonne une tierce plus bas. Une subtile modification de structure mérite d'être relevée ; le contrechant du premier thème a disparu ; il réapparaît après l'exposition du second thème, précédant la *Coda*. Extrêmement brillante, évoluant du "dolce piano" au ff, cette dernière fait largement appel aux éléments des deux parties extrêmes du développement. Le formidable finale assure le triomphe du soliste sur l'orchestre, ce dernier étant cependant chargé de marteler les derniers accords.

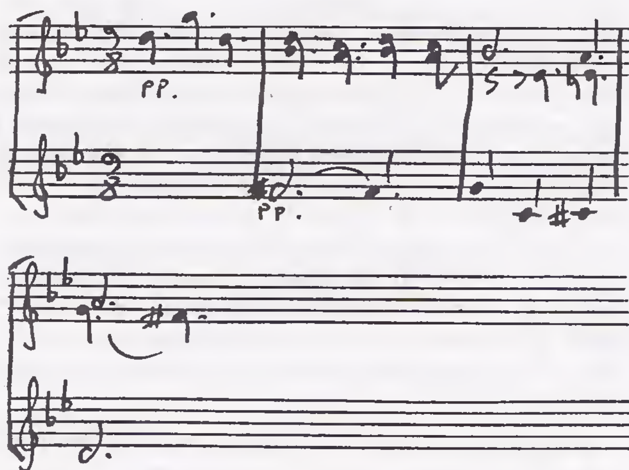
Deuxième mouvement

L'originalité de cet andantino con moto tient à l'extraordinaire contraste de ses deux volets, contraste encore accentué par la rigoureuse simplicité d'une forme libre ABAB.

Le détail en est rapidement dressé :

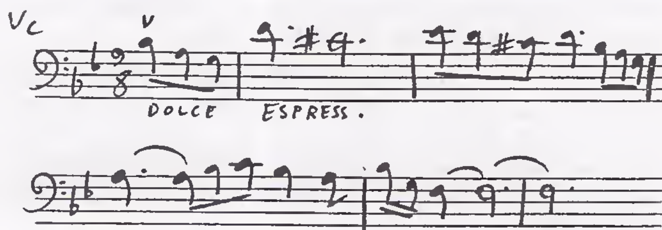
- A (m. 1 à m. 34) sol mineur, andantino con moto, ♩. = 58
- B (m. 35 à m. 85) Sol Majeur, allegro presto, ♩. = 126
- A (m. 86 à m. 113) mêmes caractéristiques
- B (m. 114 à m. 175) mêmes caractéristiques.

L'introduction est confiée aux cordes, avec sourdines. Un charme délicieux se dégage de la mélodie sensible et pénétrante qui pourrait s'inscrire dans la meilleure veine d'un Grieg quelque peu "méditerranéisé" et non dépourvu d'ampleur.



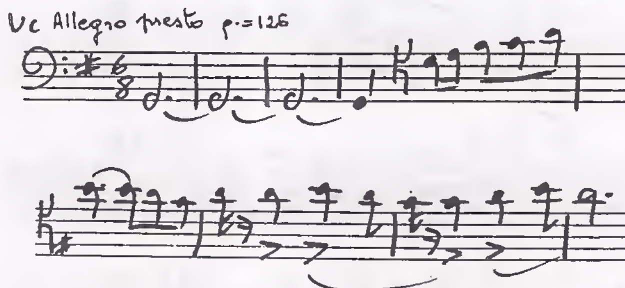
Entrée des cordes

L'entrée du violoncelle (m. 12) ne dissipe pas l'enchantement. Délicatement ouvragée, la phrase mélodique repose sur une cellule fondamentale de tierce descendante ; elle oscille du ton principal à celui de la dominante.



L'intensité s'accroît jusqu'à la cadence en sol (m. 27) ; l'accompagnement crée une atmosphère envoûtante due à la paisible mouvance des lignes. A la mesure 28, s'ouvre un conduit de six mesures à 6/6, pianissimo. Plus de mouvements conjoints ici, mais un chant presque imperceptible du violoncelle en intervalles élargis (surtout octaves et sixtes), faisant vibrer les cordes à vide et amenant la tonalité de Sol Majeur.
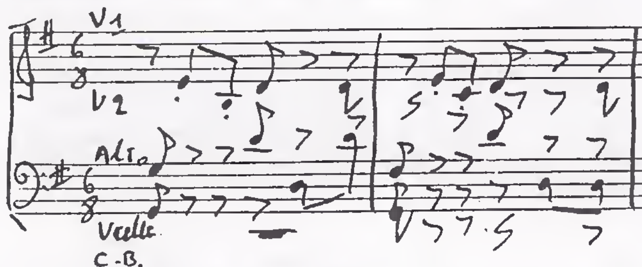
A cet enchantement, succède, inattendue, la scintillante féerie du second volet. D'abord en appui sur une longue tenue de tonique, le violoncelle s'élance soudain, métamorphosé, aérien, donnant libre cours à son inépuisable fantaisie, sur un accompagnement à contre-temps.



L'accompagnement est une merveille d'ingéniosité et de légèreté (pizzicati, pédales, discrétion des vents...). La tonalité reste stable, les emprunts négligeables ; le caractère populaire, voire folklorique de cet épisode s'en accommode le mieux du monde ! Une pédale de tonique en accentue l'effet. Le retour de la première partie (m. 86) n'apporte aucun élément nouveau, sinon que le violoncelle renonce au silence qui précédait sa première entrée. L'orchestre est perçu comme un écho lointain mais la mélodie principale se fait chaleureuse et même vigoureuse.

Observation à peu près identique en ce qui concerne le retour de la seconde partie ; sans doute, la musique a-t-elle un peu perdu de son élan, ce qui permet à l'auditeur de mieux mesurer l'adresse du dispositif instrumental. Ainsi, la pédale de tonique avec ostinato se répartit-elle à tous les pupitres des cordes en un poudroiement sonore qui crée une qualité de timbre au moins aussi importante que la dynamique du rythme et l'affirmation des hauteurs.

Les dernières mesures s'enfoncent dans un pianissimo régulièrement affaibli ; après quelques accords en pizzicato, tout s'éteint.
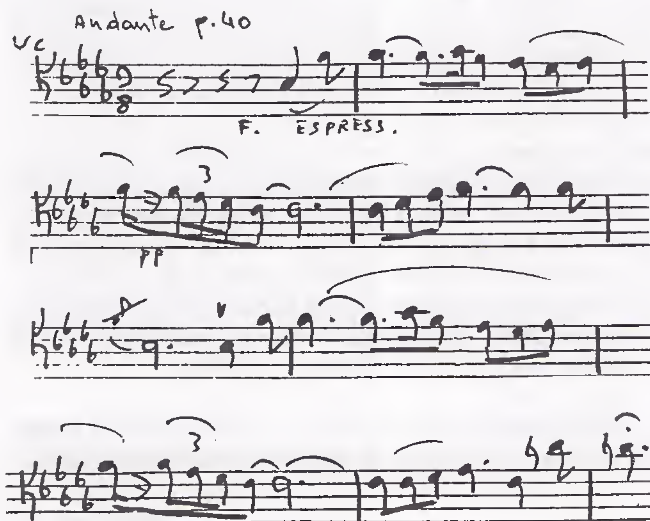


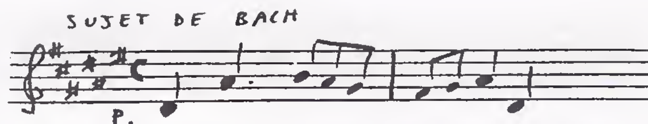
Troisième mouvement

Il bénéficie également d'une introduction lente : 9 mesures qui contrastent avec la brillante animation d'un allegro très caractéristique de la manière de Lalo. Ce **scherzo** haut en couleurs possède, avec ses brusques ruptures, son rythme endiablé et son spirituel entrain toute la verve et la saveur d'une saltarelle aux modulations imprévues.

Introduction : Andante ♩. = 40

Une phrase d'une poignante mélancolie, sur pédale de tonique aux cordes graves, s'élève dans la tonalité rare de si bémol mineur. Déterminé par le saut initial, l'ambitus (quinte Tonique/Dominante) en est à peine élargi par le *sol* b., appoggiature de la dominante. Conclu une première fois sur le premier degré, le chant est aussitôt repris et s'achève sur une longue tenue de la sensible. L'écart des intensités (de f à pp) est frappant sur une aussi brève séquence ; elle ne masque pas la parenté évidente avec le sujet de la *fugue en ré*♯ *mineur (Clavecin bien tempéré - I).*





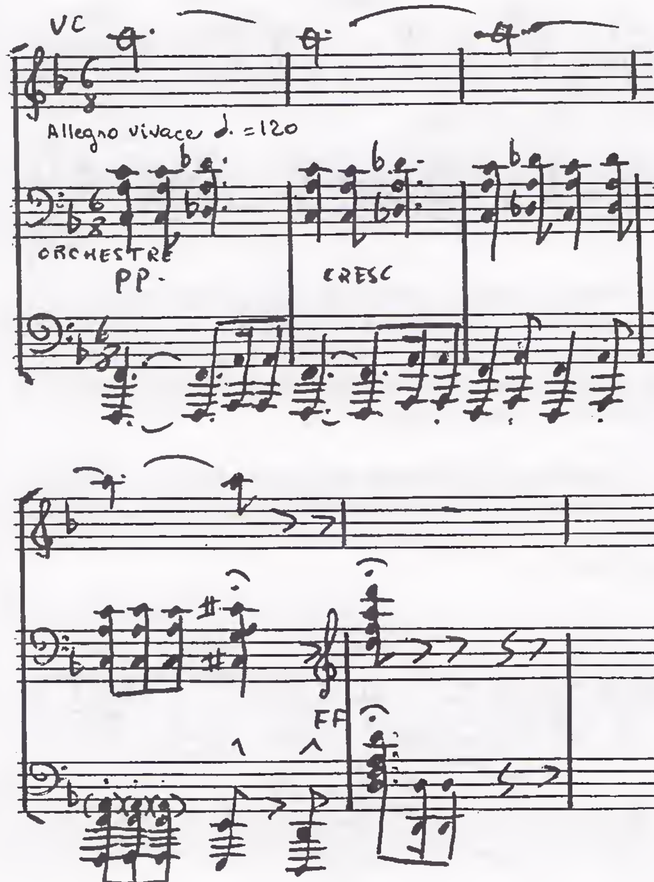
Allegro vivace : ♩. = 120

Il s'élance à l'instant où le *la* sensible devient, au prix d'une audacieuse modulation, la dominante de la nouvelle tonalité (ré mineur, puis Ré Majeur). La forme est celle d'un grand scherzo, mais l'esprit est tout autant celui du rondo.

Structure :
- A (m. 10/43) Thème 1 présenté par l'orchestre (m. 20) puis le violoncelle (m. 28)
- B (m. 43/64) Motif mélodique issu du récitatif d'introduction
- A (m. 65/104), avec épilogue

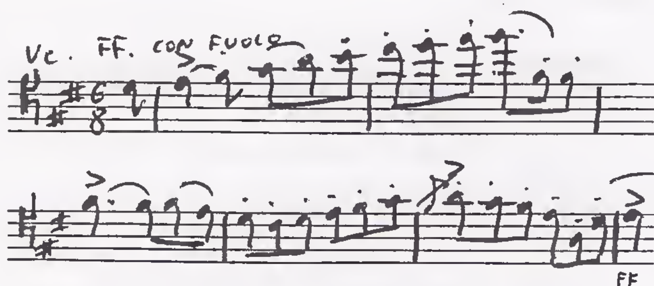
- C (m. 104/137) Thème 2 annoncé à l'orchestre (m. 104) puis chanté par le soliste (m. 124)
- D (m. 137/151) Motif nouveau au violoncelle
- C (m. 152/188), avec épilogue

- A (m. 189/204) – B (m. 204/225) – A (m. 225-245).
- C (245/254) – D (254/269) – C (269/288)
- Coda (m. 289/326)
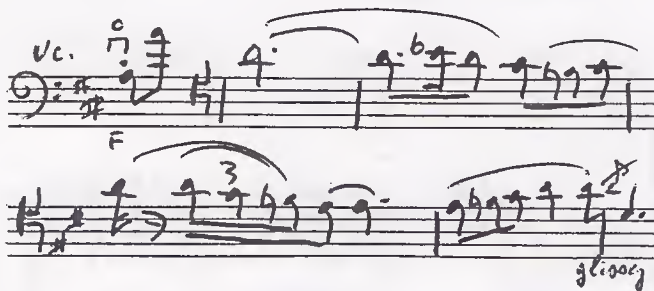


En quatre mesures, caractérisées par un crescendo puissant (de pp à ff) et de vigoureuses siciliennes, l'orchestre conduit à l'accord de tonique.

Le *Thème 1*, magnifiquement simple dans son élan sur l'échelle de la gamme, donné aux cordes à l'unisson (m. 20) est aussitôt repris, *con fuoco*, par le soliste doublé au pupitre des altos. Le caractère heurté de la teneur rythmique naît de plusieurs artifices (alternance staccato/legato, sicilienne, syncope, appoggiature...), témoignant de ce refus de la banalité qui distingue l'art de Lalo.
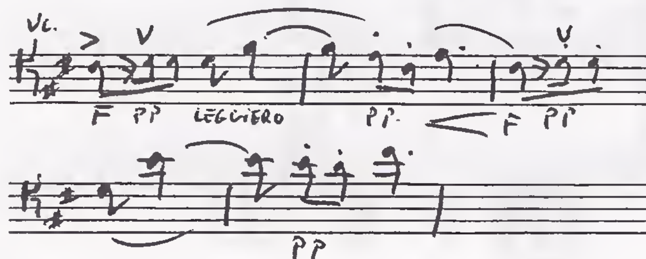


La seconde partie de ce premier volet du scherzo repose sur une donnée mélodique, directement issue du récitatif d'entrée. Infléchissant la tonalité vers le mode mineur, elle est rythmiquement personnalisée par la sicilienne dont nous notions plus haut le rôle dynamique.
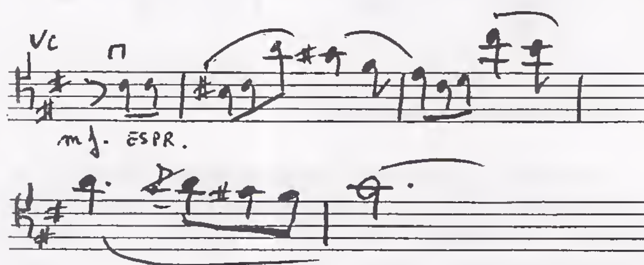


Reprise sans modification du premier thème à la mesure 65. La transition vers le second volet, en forme de transition, donne toute liberté au violoncelle qui évolue, a cappella (m. 100/104), en une guirlande conclusive menant au *second thème*.

Ce dernier est présenté par l'orchestre (m. 104), mais il ne sonne sous sa forme définitive que quelques mesures plus loin (violoncelle, m. 124), après un ultime rappel du thème 1.



La plus heureuse trouvaille de ce motif est probablement l'accent que le compositeur a placé sur la deuxième valeur de la sicilienne, invention dont l'effet est décuplé par le pianissimo subito qui en accompagne l'énoncé.

L'épisode suivant (la partie D, c'est-à-dire, en fait, la dernière, tout le reste obéissant, selon le principe du scherzo, à la règle des reprises) s'ouvre sur un motif extrêmement expressif du violoncelle, motif d'une suave économie :



Retour du *second thème* (partie C) à la mesure 152, suivi d'un épilogue très proche par l'esprit de celui du premier volet ; la cohérence structurelle en est renforcée, ce qui permet à l'auteur de multiplier les audaces rythmiques et harmoniques. Ecoutez, mesure 174, le superbe retard du *ré* provoquant un frottement de seconde mineure contre le mi bémol ; écoutez surtout le jeu continuel des modulations et des emprunts (de *Ré* Majeur à *La* ♯ mineur, enharmonique du *si* b. initial).

Aucun élément véritablement nouveau dans la reprise de la première partie A-B-A ; les tonalités restent les mêmes. Le deuxième énoncé du premier thème est cependant très abrégé, seule la tête (m. 226-227) en étant textuellement citée. L'épilogue s'inspire de la partie B.

Le *thème 2* est redonné mesure 251, en Si b. Majeur), par l'orchestre, là où, selon la conception traditionnelle du scherzo, nous devrions trouver la coda ou, selon le modèle fourni par Schumann, un second trio. Rappelons ici que le "trio" du scherzo diffère fondamentalement de celui du menuet en ce qu'il est conçu plus comme un développement modulant s'apparentant à celui de la sonate qu'à une partie réellement autonome. Nous avons vu que, sur ce point, Lalo s'est conformé à la règle. Ici, donc, il y déroge, reprenant le volet CDC et brisant ainsi le symbolique cloisonnement ternaire. Le motif D est entonné sans transition par le soliste, un demi-ton plus haut (m. 254), modification choisie également pour la dernière exposition du *thème 2* (m. 269).

Au chiffre 20 de la partition (m. 289), débute la Coda ; de lumineux arpèges du violoncelle jaillissent au-dessus

(suite page 15)

EDOUARD LALO
Symphonie espagnole*

par **Jacques ALLIN**

Partition : Partition d'orchestre (format de poche) aux Editions Durand ou Eulenburg.

Discographie : Voir disquaires.

La *Symphonie espagnole* se situe à une époque où aucune symphonie de premier plan n'a été présentée au public depuis bien longtemps, en France du moins. En effet, depuis la *Symphonie fantastique* de Berlioz, qui date de 1830, aucune symphonie digne d'intérêt n'a vu le jour chez nous, et il faudra attendre 1886 pour que Saint-Saëns donne sa 3e symphonie (avec orgue), et 1888 pour que Franck fasse connaître la sienne. Dans ce domaine, Lalo est donc un **précurseur pour son époque**. On ne voit guère en effet en quoi Lalo aurait pu subir quarante ans plus tard l'influence de Berlioz, bien que les deux œuvres comprennent chacune cinq mouvements dont la succession n'est pas classique, même s'il était de notoriété publique que Lalo admirait le génie coloriste de Berlioz.

En Allemagne, la dernière composition notable était la *Symphonie rhénane* ou 3e symphonie de Schumann, que Lalo aimait beaucoup, et qui datait de 1850. Seul Bruckner avait écrit ses trois premières symphonies entre 1865 et 1872, et il est loin d'être sûr que Lalo en ait eu connaissance. Quant à Brahms, il n'avait encore rien produit dans ce domaine.

On comprend donc quelle importance revêt cette symphonie en 1875. Que la présence du violon solo ne nous abuse pas ! Si Lalo, malchanceux jusque-là, a voulu s'assurer le succès en faisant jouer son ami Sarasate, cette symphonie ne constitue en aucune manière un concerto pour violon, pas plus que la 3e symphonie de Saint-Saëns n'est un concerto pour orgue. La richesse de l'orchestration, la puissance de certains passages, la variété des coloris sont le fait d'une véritable symphonie, **une symphonie avec violon principal.**

En ce qui concerne la **recherche de l'exotisme**, ne soyons pas non plus trop catégoriques. La légende veut que ce soit Sarasate qui ait proposé les thèmes de la *Symphonie espagnole* à Lalo. C'est possible, mais la présence de ceux-ci n'a pour but que de créer une **couleur locale** que viendront renforcer certains rythmes de danses (séguedille, habanera par exemple). Il n'est pas question pour Lalo de faire une œuvre typiquement espagnole, et son ascendance ibérique est bien lointaine ! Songeons seulement qu'il a écrit un concerto **russe**, une fantaisie (et une rapsodie) **norvégienne**, et qu'il a utilisé des thèmes **grecs** ou **marocains** dans Namouna, et des mélodies **bretonnes** dans le *Roi d'Ys...*

Du reste, il est d'usage à l'époque de rechercher un certain exotisme, dont l'influence se fera sentir assez longtemps, et l'Espagne figure en bonne place parmi les œuvres qui sont nées de cette inspiration : pensons à *Carmen*, de Bizet, qui date également de 1875, à *España* de Chabrier, qui date de 1886, ou à la *Havanaise* (c'est-à-dire habanera) de Saint-Saëns, œuvre pour violon écrite un an plus tard. Même le Russe Rimski-Korsakov se laisse séduire par cette formule et écrit, également en 1887, son *Capriccio espagnol*. N'oublions pas non plus que Ravel écrit à la fin du siècle sa *Habanera* pour deux pianos, et en 1907 sa *Rapsodie espagnole*.

Signalons, pour terminer ce paragraphe, que **l'orchestre de Lalo est très complet**, les instruments à vent allant par deux, sauf pour les cors, qui sont au nombre de quatre, et les trombones, qui sont trois, et que la percussion comprend, outre les timbales, le tambour et le triangle, qui interviennent de manière épisodique.

Notons enfin que les thèmes, toujours d'allure populaire, révèlent un compositeur possédant une **connaissance parfaite du violon**, si bien qu'il n'y a vraiment rien d'acrobatique dans les traits de virtuosité qui découlent de ces thèmes, et que l'équilibre est ainsi pleinement réalisé entre le soliste et l'orchestre.

ANALYSE

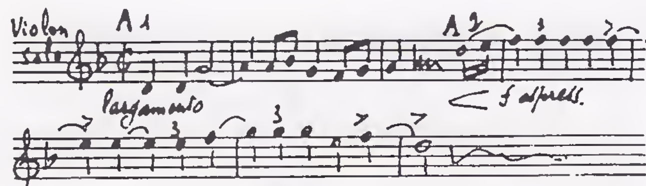
1er mouvement – Allegro non troppo.

Ce 1er mouvement, construit comme un premier mouvement de sonate, avec introduction liminaire, est en ré mineur. Il comprend donc deux thèmes.

---

* *Nous devons au regretté Jacques Allin l'analyse de cette œuvre imposée au Bac 76.*

Introduction. Du 1er thème, qui comprend deux parties successives que nous appellerons A_1 et A_2, nous entendons dès le départ les trois premières notes, correspondant à l'intervalle caractéristique de **quinte ascendante**, et permettant à Lalo de présenter dans les deux premières mesures un balancement rythmique que nous retrouverons souvent dans cette symphonie, et qui est assez représentatif du style espagnol : **deux noires**, blanche, **triolet de noires**, blanche.



Dès la troisième mesure, la tonalité de ré mineur s'affirme sans ambiguïté, malgré la présence d'un accord altéré. C'est alors (5e mesure) au violon de faire entendre deux fois de suite, en montant, la quinte ascendante correspondant à la "tête" de A_1 puis, après une descente en arabesques très gracieuses, un rythme à peu près similaire à celui de A_2. L'orchestre lui répond, en jouant à nouveau les quatre premières mesures jouées au début, puis fait entendre, en affirmant clairement la tonalité de ré mineur, les trois premières mesures de A_1, avant de poursuivre, fortissimo, par ce qui peut être considéré comme le véritable épanouissement de cette **introduction**, au cours de laquelle les mélanges de rythmes (binaires et ternaires) sont remarquables. Cette introduction prend fin, trois mesures avant B, par deux interventions successives du violon, jouant des arpèges en alternance avec des accords de l'orchestre, et l'**exposition** proprement dite commence à la 4e mesure de B.

Exposition. Cette fois, A est donné en entier par le soliste ($A_1 + A_2$), cependant que l'orchestre se fait plus léger, puis le violon brode pendant trois pages sur ce thème, sur des contretemps des basses.

À la lettre C, débute une **transition** faisant penser à l'introduction, mais en fa mineur cette fois, transition qui conduira à la tonalité de si bémol mineur (lettre D) puis, quatre mesures après D en **si bémol majeur**, ce qui permettra d'entendre le 2e thème, ou **thème B**, joué aux basses, avant que le violon ne se l'approprie à la 12e mesure de D.



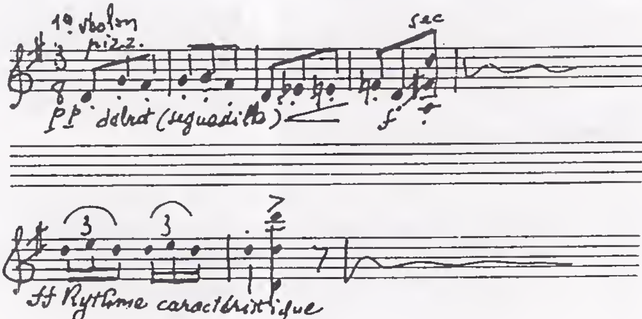
C'est bien un 2e thème, c'est-à-dire le classique thème "féminin", très expressif, accompagné juste par les cordes et la flûte. Il va cependant se terminer par un épisode plus rythmé, joué par les bois, et amener au développement, à la lettre E.

Développement. Dans cette partie, nous remarquerons surtout la tête de A_1, jouée à l'orchestre pendant que le violon en profite pour faire entendre les traits en doubles croches, ou jouée à certains moments par le soliste lui-même. Puis, ce développement, commencé en sol mineur, nous oriente (lettre F) vers un **épisode d'allure plus poétique**, pendant lequel le violon joue plusieurs arpèges descendants, accompagné par un orchestre jouant des notes ascendantes, et débutant en ré bémol majeur. À deux reprises, la **clarinette** intercale le thème B pendant que le violon est à l'extrême aigu, une première fois en la bémol mineur, puis une deuxième fois en la majeur : ce rappel, très sobre, est plein de finesse et du meilleur effet. Il est suivi, sept mesures avant G, d'une transition en la mineur reprenant le motif de l'introduction puis, s'infléchissant vers ré mineur, elle nous conduit tout logiquement à la réexposition, à la 4e mesure de G.

Réexposition. Aucune surprise dans cette dernière partie, si ce n'est peut-être des broderies plus agiles du violon, et le retour en **ré majeur** du thème B, intervenant après la lettre H. L'épisode rythmique des bois sera suivi d'une nouvelle **transition**, dix mesures avant I, nous conduisant de ré majeur à ré mineur, et ramenant toute la puissance de l'orchestre, pour nous présenter finalement, à la 7e mesure de I, une magnifique **coda** bâtie sur A_1 et concluant ce mouvement avec beaucoup de verve et de vigueur.

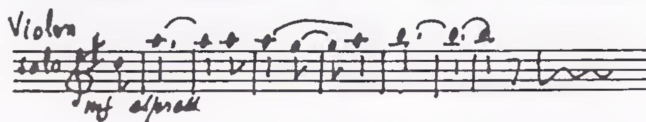
2e mouvement. Scherzando.

La traduction française de "scherzando", "**en badinant**", donne une idée assez exacte de l'esprit qui règne dans ce 2e mouvement, joué pratiquement d'un bout à l'autre en **notes piquées**, très légères, à l'orchestre. Il s'agit donc ici à peu de choses près d'un scherzo, c'est-à-dire d'un passage à 3/8 assez vif faisant penser au 3e mouvement d'une symphonie romantique, avec un passage central analogue à un trio.



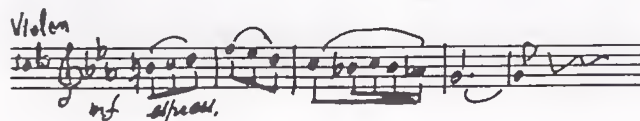
Scherzo. Le scherzo proprement dit commence par une **ritournelle** en sol majeur jouée en pizzicati par le quatuor sur un rythme de séguedille, ritournelle à laquelle succède un **rythme caractéristique**, constitué par **deux triolets de doubles croches et deux croches**, et qui circulera dans tout ce scherzo. Ce rythme est ponctué à son arrivée par la harpe et le triangle, intervenant pour la première fois depuis le début.

Le violon, indifférent – semble-t-il – aux croches piquées de l'orchestre, chante alors, à la 4e mesure de A, une phrase très souple dont certains passages, très ingénieusement, paraissent binaires. Cette phrase constitue le **thème principal** de ce scherzo.



Le violon brode cette phrase en l'ornant de triolets de doubles croches et, des lettres B à C, module vers des tonalités éloignées (si bémol mineur notamment), cependant que le quatuor et le basson continuent imperturbablement leur accompagnement en croches.

Trio. Mais, au "poco piu lento" (dix mesures avant D), après un retour du rythme caractéristique aux bois, le violon chante une **nouvelle phrase**, commençant en ut mineur, et modulant à quelques tons voisins (si bémol majeur, sol mineur, etc.).



Cette phrase, de style andalou, donne lieu à d'incessants **changements de rythme**, chaque "poco piu lento" correspondant à un alanguissement de la mélodie, avec des broderies nombreuses, et un accompagnement en notes liées, et chaque "Tempo I" ramenant les habituelles notes piquées, et créant un brusque changement d'atmosphère.

À la lettre E, une transition, jouée sur une pédale de dominante (**ré**) des basses, conduit très classiquement au retour du scherzo.

Scherzo. On retrouve donc, à part les huit premières mesures du mouvement la même matière musicale que dans la 1ère partie, avec cependant quelques emprunts plus nombreux à sol mineur, à tel point que jusqu'au bout on ignore si Lalo va terminer en mineur ou en majeur. Qu'importe ! Cette incertitude tonale est typiquement espagnole, et n'empêche pas cette dernière partie d'être aussi détendue, aussi souple que la première, et de réserver (6e mesure de G) une **coda** dont la gaieté et la légèreté sont bien dignes d'un scherzando.

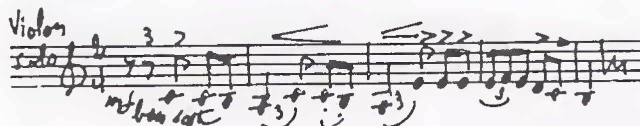
3e mouvement – Intermezzo.

C'est un très beau mouvement, trop souvent supprimé au concert, et **de forme lied**, c'est-à-dire de structure ABA. Il est en la mineur.

Première partie. Elle est dominée par l'**alternance rythmique** qui régira d'ailleurs tout ce mouvement, alternance constituée par un **triolet de croches et deux croches**, et typique de la **habanera**.

Ce rythme est perceptible dès les quatre mesures d'introduction jouées fortissimo par tout l'orchestre, et il se confirme dès la 5e mesure lorsque les cordes, dialoguant avec les bois, font entendre un thème dansant ayant pour but de préparer rythmiquement l'entrée du violon.

Celui-ci intervient en effet deux mesures après A, et joue sur la quatrième corde le **thème principal** de ce mouvement, longue phrase à la mélodie souple et au balancement rythmique bien particulier.



Cette phrase poursuit son long déroulement de manière très romantique, toujours accompagnée rythmiquement par l'orchestre, et notamment par les violoncelles et la timbale. Peu à peu, la tonalité s'oriente vers mi mineur, ce qui conduit a la partie centrale.

Partie centrale. À 6/8, elle fait d'abord penser à une valse rapide.



Mais on ne tarde pas à s'apercevoir que le balancement rythmique est toujours présent, grâce à l'emploi des duolets de croches. De plus, la virtuosité s'installe avec assez d'ampleur pour que l'orchestre se contente de dialoguer brièvement avec le soliste, en utilisant de brèves réponses rythmiques, ou des accords secs isolés. Le violon solo peut en profiter pour faire valoir ses traits, cependant qu'on assiste onze mesures après D à un développement rythmique aux cordes graves, développement qui ramène progressivement à la simplicité d'écriture du début.

Retour à la première partie. Ce retour a lieu seize mesures avant E (A tempo). Le thème de la habanera revient, aussi langoureux, avec une orchestration légèrement plus dense. Mais, à partir de F, malgré la fougue dont fait preuve le soliste, l'intensité sonore va décroître rapidement, et la dernière page, dans un contraste saisissant, va afficher un calme et une sobriété inattendus, à tel point que Lalo se voit obligé de ponctuer la fin par un court accord fortissimo.

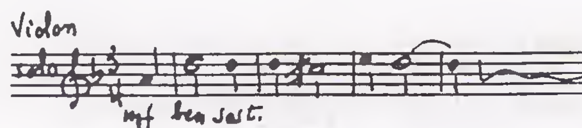
4e mouvement – Andante.

Il s'agit ici du traditionnel mouvement lent de symphonie, construit également comme une forme lied. Il faut cependant reconnaître qu'il atteint avec Lalo une profondeur rarement égalée.

"L'andante, écrivait le chroniqueur de la *Gazette musicale* (14 février 1875) est une plainte pleine de poésie et de sentiment, rappelant ces mélancoliques tonadas d'outre-Pyrénées, dont on ne peut oublier le charme pénétrant quand on les a une fois entendus".

Ajoutons à cette remarque flatteuse que l'**introduction** de ce mouvement a une **dimension lyrique exceptionnelle** qui annonce *Le Roi d'Ys.* L'orchestration des huit premières mesures, qui fait appel à toutes les basses et aux cuivres jouant dans le grave, rend à merveille le caractère sombre de ce mouvement, et accentue encore, par son ampleur saisissante, le contraste expressif que constitue à la 9e mesure l'entrée pianissimo du seul quatuor. L'ambiance de ces quelques mesures prépare admirablement l'entrée du violon, et la tonalité de ré mineur, tonalité générale de ce mouvement, y est largement affirmée.

Première partie. On peut estimer que la véritable phrase-lied commence deux mesures après A, c'est-à-dire à l'entrée du violon.



Cette phrase, très mélancolique, est reprise dans le grave du violon puis, après une intervention de l'orchestre à la lettre B, le soliste aborde un épisode plus expressif, passionné même, dans l'aigu de son instrument, épisode qui conduit à la partie centrale.
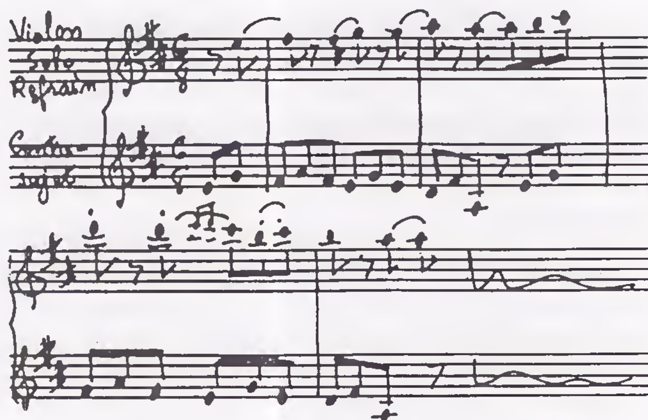
Partie centrale. Celle-ci commence à la onzième mesure de C. La présence, très inattendue, **d'un fa dièse**, éclaire soudainement l'atmosphère de ce passage et, curieusement, lui confère une profondeur plus grande et plus étrange. Ce majeur semble inviter le violon à multiplier les arabesques expressives, tandis que l'orchestre, de plus en plus vigoureux, va dialoguer rythmiquement avec lui. Après une cadence et des trilles successifs du soliste, nous revenons au motif initial, à la lettre E.

Retour à la première partie. C'est dans le grave directement que s'opère ce retour avec, en fond sonore, joué d'abord par les timbales auxquelles font suite les violoncelles, **un rythme de boléro** qui donne une nouvelle dimension au thème principal. Celui-ci, soutenu par ce rythme obstiné, sort magnifié de cette nouvelle présentation, s'envole vers l'aigu dans un élan passionné, retombe dans le grave et, soutenu par une pédale de ré aux basses pendant plusieurs mesures, fort du **majeur** à nouveau retrouvé, peut enfin s'épanouir avec confiance dans l'aigu, les doubles cordes à l'octave ne faisant qu'accentuer la sérénité de cette admirable conclusion.

5e mouvement – Rondo.

Tout ce mouvement, écrit en ré majeur, fait appel à un thème principal ou **refrain** qui alternera avec des couplets dont l'un surtout sera particulièrement important.

La présence du tambour, intervenant ici pour la première fois, associé à la harpe et au triangle déjà utilisés, confère à l'orchestration un caractère de dynamisme et de clarté qui fait irrésistiblement penser à *L'Arlésienne* de Bizet. Rien d'étonnant, puisque cette œuvre également bien française date de 1872. Mais il y a ici une subtilité à laquelle on ne pourrait guère s'attendre en écoutant ce "carillon" qui paraît si naturel et si bien venu : **le thème obstiné**, donné d'abord par les bassons, et se répétant ensuite inlassablement en s'enflant progressivement puis en diminuant, n'est pas autre chose que le **contre-sujet du refrain** qui sera donné pour la première fois par le violon solo.



Ce refrain est d'ailleurs donné systématiquement avec son contre-sujet, joué par l'un ou l'autre des instruments de l'orchestre.

On peut donc considérer les cinq premières pages
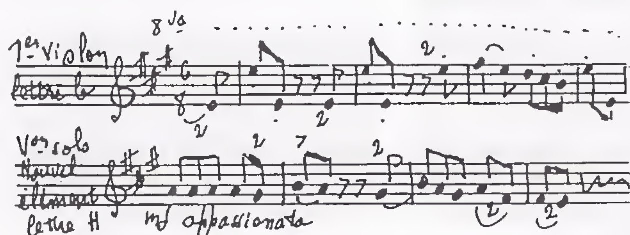
comme une brillante **introduction**, bâtie sur le contre-sujet du refrain, lequel n'arrive qu'à la lettre A.

Le refrain est joué deux fois de suite identiquement. À la lettre B, alors que l'on peut s'attendre à une 3e audition, la mélodie bifurque, pour faire place, à la 9e mesure de B, à ce qui peut constituer un premier couplet. Le violon se fait alors plus volubile, soutenu par un accompagnement modulant qui va conduire en fa dièse majeur. C'est dans cette tonalité que revient le **refrain** à la lettre D, dans une tessiture grave, suivi dix mesures après par un nouveau couplet très modulant, passant des dièses aux bémols.

Nous retrouvons **le refrain** dans le ton de si bémol majeur (lettre E), et des arpèges en doubles croches du violon, s'enchaînant à ce refrain, ramènent au ton initial, c'est-à-dire ré majeur.

Tout l'orchestre scande alors le **carillon** (lettre F), constitué par le refrain (aux violons) et son contre-sujet. Le violon reprend le refrain, le brode à nouveau, et ses arpèges en octaves marquent le départ d'une transition qui mènera à la lettre G au couplet le plus important, dans la tonalité de la majeur.

Ce couplet assez long, au point qu'il pourrait constituer une partie centrale (ou un 2e thème), débute par la présentation du motif à l'orchestre au grand complet, motif repris immédiatement par le violon, qui y ajoute un nouvel élément dont le rythme rappelle celui de l'intermezzo.



Ce nouvel élément, répété une octave plus haut, aboutit cinq mesures après I à une **transition** qui ramène, dix-sept mesures après I, à un "Tempo I" analogue à la fin du **1er couplet.**

En effet, à la lettre J, nous retrouvons le refrain en fa dièse majeur, **comme dans une réexposition**, à la lettre K nous réentendons également ce refrain en si bémol majeur, et aboutissons naturellement à la lettre L au "carillon", comme à la lettre F.

Le violon reprend à nouveau le thème à son compte, et joue des traits modulants ramenant progressivement vers ré majeur, tout ce qui suit la lettre N pouvant être considéré comme une **brillante coda**, écrite dans les meilleures traditions, et mettant un terme à cette symphonie avec un dynamisme remarquable.

ACADÉMIE INTERNATIONALE DE SÉES

du 13 au 26 juillet 1992

Perfectionnement vocal. Musique de chambre. Culture musicale. C.A. Chant choral. Direction de chœur. Activités corporelles.

Concerts et conférences du 16 au 26 juillet sur le thème de "l'Europe musicale".

Renseignements :

Association Musique et Histoire
68 rue de Charenton – 75012 Paris

Concerto pour violoncelle de Lalo

(suite de la page 10)

des réminiscences orchestrales du second thème. L'instrument soliste, ayant fait entendre en ultime écho la tête du premier thème, domine en valeurs longues passionnées (blanches pointées) les siciliennes des cors pour une péroraison finale achevée sur un trille (*do* dièse) précédant la cadence parfaite. Un magnifique accord de suspension (*ré, si, sol dièse, ré,* soit dominante de dominante sur triton) retarde le dernier accord assené par le seul orchestre.

Le **concerto pour violoncelle** connaît ainsi un éblouissant finale, appassionato, fortissimo, accelerando (!).

Brillante réussite instrumentale (l'éclat du violoncelle n'est jamais terni par la percutante écriture orchestrale), l'œuvre témoigne aussi des blessures d'une âme inquiète et tourmentée. Forte, belle, émouvante, elle est de nature à séduire aussi bien l'esthète que le sensible, le musicien que le mélomane, le cœur que la raison.

Gérard DENIZEAU

Les épreuves du test d'entrée au

Centre de Formation de Musiciens Intervenants

C.F.M.I.
UNIVERSITÉ DE PROVENCE
AIX-MARSEILLE 1
29, AVENUE ROBERT SCHUMANN
13621 AIX-EN-PROVENCE CEDEX
TEL. : 42 20 30 73

se dérouleront du
lundi 29 juin au jeudi 2 juillet 1992
dans les locaux du C.F.M.I.
Les inscriptions sont prises jusqu'au 22 juin 1992

PREMIÈRE ACADÉMIE DE MUSIQUE ANCIENNE

Cholet - Maine-et-Loire (49)
12-19 juillet 1992

Stage (cours, ateliers et master-class)
Concerts

Chant : Charles Brett **Ensemble vocal :** Charles Brett et Arsène Bedois. **Luth :** Robert Spencer et Charles Raguin. **Flûte à bec :** Robin Troman. **Clavecin :** Florence Rouillard. **Viole de gambe :** Michié Kyryu.

Prix du stage : Frais pédagogiques : 1300 F
Pension complète : 1120 F (hébergement et repas au lycée Sainte-Marie).

Date limite de pré-inscription : 1er juin 1992
Date limite d'inscription : 15 juin 1992.
Douze stagiaires maximum par discipline (sélection des candidats sur dossier).

Renseignements, inscriptions : Ecole nationale de musique, de danse et d'art dramatique. 2, rue François-Tharreau, 49300 CHOLET.

LE CONSEIL GÉNÉRAL DE LA VENDÉE

recrute un adjoint
au délégué départemental
à la musique et à la danse

FONCTIONS :

Placé sous l'autorité du Président et du Directeur de la Commission Départementale pour le Développement Musical et Chorégraphique, il serait particulièrement chargé de :

– La mise en oeuvre de l'action en milieu scolaire, musique et danse (recrutement des animateurs-intervenants, planification des interventions, relations avec les écoles, milieu spécialisé, CPEM...);

– Organisation et animation d'actions de formation avec les écoles de musique et les sociétés musicales (stages ponctuels ou réguliers, lien avec le Conseil Technique et Pédagogique mis en place, milieu amateur et professionnel...);

– Suivi technique, administratif et budgétaire de ces actions.

QUALIFICATION :

– Bonne culture générale (enseignement supérieur);

– Connaissance du milieu musical et chorégraphique;

– Expériences professionnelles pédagogiques musicales et/ou chorégraphiques;

– Sens des relations humaines et du travail en équipe.

Ce poste nécessite un sens des contacts, une capacité à résoudre des cas très divers. Déplacements et réunions sont fréquents, nécessitant un dynamisme et une grande capacité d'adaptation. Permis de conduire VL nécessaire. Motivation et initiative indispensables.

LES DOSSIERS DE CANDIDATURE DEVRONT COMPORTER :

• Une lettre de candidature motivée, manuscrite, accompagnée d'une photographie d'identité récente;

• Copies des diplômes, certificats de travail, ou toute autre pièce jugée utile, notamment sur le plan musical et chorégraphique, pédagogique et administratif.

ET SERONT À ADRESSER À :

Monsieur le Président du Conseil Général de la Vendée
Direction du Personnel
40, rue Foch B.P. 823
85021 LA ROCHE SUR YON Cedex

Renseignements : 51.34.48.48 poste 4146

Jacqueline PLANEL

MUSIQUE HINDOUE un conte traditionnel

Il existe des musiques qui transmettent la mémoire du monde...

Créer une ambiance extra-européenne en se servant de récits et musiques authentiques, permet de faire comprendre aux enfants que les instruments de musique existaient de tous temps et dans toutes les civilisations. Certaines de ces civilisations conservent de nos jours des rites, des instruments qui n'ont guère changé et une expression musicale qui a des points communs avec la musique de l'Antiquité. Pour rendre cette approche de la civilisation hindoue accessible aux enfants, présentons-la sous forme de récits et de jeux...

Les origines de la musique de l'Inde remontent à la Préhistoire et se confondent bien souvent avec sa mythologie ; aussi servons-nous tout d'abord d'**une légende typiquement hindoue** que nous illustrerons de **musique traditionnelle de l'Inde**. Chacun pourra choisir et sélectionner ses exemples musicaux. Ceux-ci peuvent ensuite devenir l'objet d'un **jeu récapitulatif** : au timbre mordant et nasillard du **hautbois** (appelé en Inde ***shanaï***) on peut opposer celui de la **flûte de bambou** (***murali, vamsha, bansur***...) ou encore celui du **tambour** (***mandar, khanjri, duggi, tabla***...) celui aussi d'un **instrument à cordes** (***dotata, sitar...***). Les enfants peuvent ainsi constater qu'en dehors de **la voix** (instrument fondamental dans la musique de l'Inde) il existe également et depuis les temps les plus reculés (bien avant l'ère chrétienne), les mêmes catégories d'instruments qu'en Europe. Nous constatons que les instruments à cordes sont utilisés surtout dans les réunions intimes des palais – les instruments à vent ou à percussion sont en général réservés aux manifestations extérieures (fêtes, cérémonies) ; ces deux catégories d'instruments cherchent à imiter les inflexions de la voix ; ils reproduisent les ornements, glissandos que l'on ne manquera pas d'observer dans **le chant hindou** (appelé *raga*) qu'il est indispensable d'entendre.

LES PERSONNAGES DE LA LÉGENDE HINDOUE...

Rama est le héros légendaire du **Ramayana** (livre saint hindou, véritable hymne à la Nature et à la Vie qu'on peut comparer à "L'Illiade et l'Odyssée" d'*Homère*). L'aventure que nous évoquons se situe sur les rives du Gange, dans le royaume de Kançalà. ***Rama*** possède toutes les vertus : beauté, force, équilibre, sagesse... sa puissance et ses bienfaits sont liés à ceux de l'astre solaire (considéré ici comme le principe de vie). ***Rama*** doit toujours vaincre les démons pour rétablir la pureté religieuse du monde indien.

Sîta son épouse est "le fruit de la terre" ; divinité de la végétation qui s'épanouit sous l'action bienfaisante du soleil (***Rama*** dans notre histoire). Les aventures de ce couple de héros peuvent symboliser les différents moments du cycle des saisons. Le démon auquel ***Rama*** va souvent s'opposer, s'appelle ***Ravana***, le monstre aux dix visages et aux vingt bras. Celui-ci lève sans cesse une armée de démons contre ***Rama***.

LA RENCONTRE...

Un jour, au cours d'une chasse, ***Rama*** arrive dans la ville de Mithila, où règne ***Janaka*** le père de la belle ***Sîta***. A la fin du banquet donné en son honneur, ***Rama*** s'entretient avec ***Janaka***, évoquant le grand fleuve sacré, le Gange.

• *Audition d'un chant traditionnel, comme "Virha" (n° 3 du disque India).*

Séduit par la beauté et par la sagesse de ***Rama, Janaka*** lui propose bientôt ceci : – "Je possède un arc géant ; il faut huit cents hommes pour le soulever ; des nombreux prétendants à la main de ma fille, aucun n'a pu jusqu'à ce jour le soulever. Si tu le désires, éprouve à ton tour ta vigueur". L'arc posé sur huit roues est traîné avec peine par huit cents hommes.

• *Solo de tambour (solo de Khanjré n° 9 d'India).*

Rama prend l'arc et le soulève d'une seule main puis, comme se jouant, il tend la corde, et l'arc se brise ! Le jour suivant, on célébrait les noces de ***Rama*** et de ***Sîta***.

• *De India, n° 6 (flûte et mandar).*

C'est à partir de cette époque qu'on chante le soir, la beauté, la bonté de ***Sîta***, la force et la sagesse de ***Rama.***

LES ÉPREUVES COMMENCENT...

Mais ***Ravana***, le monstre aux dix visages et aux vingt bras, ne tarde pas à intervenir : levant une armée de démons pour combattre ***Rama***, voici que du ciel tombe de l'eau mêlée de pierres et de sang... le ciel se couvre d'un manteau noir "liseré" de feu... les oiseaux poussent des cris lugubres...

• *de "la Musique populaire du Nord de l'Inde. n° 1 (Tritala (batterie de tambours) l' env.*

Rama alors, attache sa cuirasse. Il resplendit à l'égal du soleil. Dans un grand bruit semblable à celui de l'Océan, part une multitude de flèches qui ne l'atteignent pas... il tend son arc... et ses flèches immobilisent les armées ennemies. Il est pourtant seul, à pied. Il n'est qu'un homme, mais un homme courageux ! Comprenant sa défaite, ***Ravana*** quitte en hâte le champ de bataille, se déguise en mendiant et arrive au fond d'une clairière où ***Sîta*** est restée seule en compagnie des animaux de la forêt... Comme tous les mendiants, ***Ravana*** ne porte avec lui qu'un bâton et une calebasse pleine d'eau, mais aussi un instrument que nous allons entendre :

•*India n° 5. Dhun interprété au Shanaï (hautbois indien accompagné par le Duggi, petite paire de timbales)*

Seule la Nature a reconnu le monstre ***Ravana*** : les arbres cessent alors de s'agiter – le fleuve ralentit son cours – les cascades ne chantent plus... ***Sîta*** ne pense qu'à secourir ce mendiant ; elle le fait entrer dans sa maison, lui offre de l'eau claire pour laver ses pieds et de la mousse pour les sécher... "Je suis venu, dit brusquement ***Ravana***, pour que tu deviennes la reine de tout ce que je possède ! Viens à ***Lanka*** avec moi, tu verras une ville à nulle autre pareille – la mer lui sert de ceinture – mon palais de cristal emprisonne même le soleil"... et, quittant sa forme humaine, le monstre aux dix visages et aux vingt bras, serrant ***Sîta*** dans ses multiples pinces, l'emporte.

Grâce à sa force et à son courage, et aussi aux animaux qui fixent en pleurant le coin de la forêt par lequel ***Sîta*** a disparu, grâce aux plantes qui se penchent vers le Sud, en direction de l'endroit où ***Sîta*** est retenue prisonnière, ***Rama*** qui a demandé secours aux singes commandés par ***Hanuman***, arrive au bord de l'Océan devant une ville resplendissante d'or et de lumière protégée de tous côtés par l'eau...

Comment le courageux ***Rama*** va-t-il pouvoir atteindre la ville de Lanka ? Avec l'aide des singes, il arrache d'énormes rochers, les jette sur la mer et forme ainsi un chemin qui les conduit à l'Ile maudite...

• *N° 1 – Tritala ("de la Musique du Nord de l'Inde") (batterie de tambours) 1' environ.*

Après un violent combat, ***Rama*** aidé par les singes d'***Hanuman***, vient à bout du monstre ***Ravana***... et nos deux héros retrouveront le bonheur.

Cette légende repose sur un fait historique : la conquête de Ceylan (***Lanka*** dans notre histoire) réalisée par les Hindous du nord de l'Inde, aidés par les peuplades encore sauvages du Sud (***les singes***). Entre Ceylan et la Côte indienne les récifs ont pour nom : ***le Pont de Rama.***



Bas-relief. Scènes de bataille. Char de guerre. (Cliché Viollet)

EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

— Les exemples cités au cours de ce récit, ne sont donnés qu'à titre indicatif : **une minute** d'attention semble raisonnable pour chacun d'eux. Chaque éducateur peut "organiser" la musique d'accompagnement de ce conte. Voir discographie ci-après. Je conseille aussi de situer géographiquement ***l'Inde, le Gange, Ceylan*** et ***les récifs***... de montrer des illustrations d'art hindou (***Rama*** sur son char ou ***Ravana*** attaqué par les singes se trouvent au temple d'Anghor-Vat (photo Giraudon) ***Rama et Sîta*** sont également représentés au temple de Deogarth, New Delhi (cliché Roger Viollet).

– Rien n'empêche aussi les enfants d'illustrer à leur manière cette fabuleuse histoire !

– Bien entendu, il est conseillé de faire un entraînement plus approfondi des timbres d'instruments qui seront entendus.

A cette occasion nous vous signalons l'intérêt musical et le souci d'authenticité de la musique contenue dans la discographie.



Scène de bataille avec l'aide du roi des singes et son armée. (Photo Viollet).

DISCOGRAPHIE

La musique au Musée de l'homme : rares sont les musées qui se trouvent dotés d'un potentiel aussi riche et aussi diversifié dans le domaine des traditions musicales, vivants témoins de la culture, des croyances et des activités des peuples des cinq continents ; plus rares encore, les musées qui conservent et étudient la matière musicale elle-même pour constituer des archives sonores qui alimentent depuis plusieurs décennies, les éditions discographiques du **Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)** et du **Musée de l'Homme**. Cette collection souvent inconnue présente un intérêt primordial pour la connaissance universelle de la musique et constitue la substance même de la recherche ethno-musicologique.

Ces disques sont en vente chez les principaux disquaires et à la **librairie du Musée de l'Homme, 17 place du Trocadéro 75016 Paris :**

– **Flûtes du Rajasthan** (enregistrements et texte de *Geneviève Dournon* (Le Chant du Monde LDX 274645).

– **Bengale. Chants des "fous"** – enregistrements et texte de *Georges Luneau* (Chant du Monde LDX 274715).

– **Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kérala** – enregistrements et texte de *Pribislav Pitoëff* (Le Chant du Monde LDX 274910).

– **Ladakh :** Musique de monastère et de village. Enregistrements et texte de *Mireille Helffer* (LDX 74662).

D'autres éditions présentent aussi un très grand intérêt :

– **India** (atlas musical) coll. Unesco EMI 3 CO64-17859.

– **Musique populaire de l'Inde du Nord** "Contrepoint-Vogue" MC 20.110.

– **Inde : Les chemins du Raga** (vol. 1) Le Sitar de Pramod Kumar. Arion ARN 64172 (CD).

Le Sitar est un instrument à cordes pincées (avec un plectre) au très long manche (boîte de résonance hémisphérique). Instrument très sophistiqué qui permet des effets de glissandos et des ornements raffinés. Quatre cordes servent au développement mélodique ; deux autres (sur le côté) qui donnent la tonique du morceau et son octave servent aux variations rythmiques. Une vingtaine de cordes de résonance peuvent être placées à l'intérieur de l'instrument pour produire des harmoniques extrêmement riches.

Les ragas sont des mélodies mystiques ou modes-types. On peut en dénombrer des centaines. Chacun de ces modes est affecté à telle ou telle heure du jour ou de la nuit, pour créer un climat émotionnel. Sommairement : on peut remarquer tout d'abord un adagio illustré d'improvisations et de fioritures, qui devient ensuite plus rythmique et plus animé (**ARN 64172**).

BIBLIOGRAPHIE

L'Inde du Nord. *Alain Daniélou* (les traditions musicales Buchet-Chastel). **La Vie indienne.** *Francis Doré* (Col. "Que sais-je ? aux PUF.

Jacqueline Planel

CHŒUR ET ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU CAMPUS D'ORSAY

Direction Daniel Couderd

MILHAUD - KODALY - SCHUMANN

Campus d'Orsay
Mardi 19 mai à 21 h.

Basilique de Longpont
Samedi 6 juin à 20 h 45.

nOtre discOthèque

• **M. KAGEL : *Zwei Akte ; rrrrrrr... 5 jazzstücke ; Blue's blue.* Solistes divers. Disques Montaigne, CD 782 003, DDD, 66'25.**

Après expériences, y compris en primaire, voici un disque à recommander chaudement. Zwei Akte (Deux actes) développe un dialogue tour à tour drôle, cocasse, sensuel ou tendu entre un homme et une femme, symbolisés par un saxophone (plusieurs tessitures) et une harpe : saisissant raccourci théâtral et merveilleuse exploitation des timbres concernés. Cinq pièces (sur les quarante-et-une) de rrrrrrr sont regroupées ici pour leur corrélation avec le jazz : courtes et merveilleuses miniatures vivantes, inspirées et variées. Enfin, Blue's blue reconstitue un souvenir auto-biographique de l'auteur découvrant, à quinze ans, les disques de John Blue : sur fond de crachotements 78 tours, quatre musiciens s'essayent à les imiter et l'on découvre l'éblouissant talent vocal jazzique de Kagel lui-même ; imitation, recréation, découverte des éléments techniques du jazz classique. Un outil pédagogique de choix.

• **Wolfgang RIHM : *Quatuors à cordes n° 3, 5 et 8.* Quatuor Arditti. Disques Montaigne, CD 782001, DDD, 68'27.**

Ce disque confirme une fois de plus l'immense talent et le haut professionnalisme du Quatuor Arditti grâce auquel cette noble et prestigieuse tradition du quatuor à cordes se perpétue avec richesse et diversité dans les langages actuels. Cette fois sont proposés trois quatuors de W. Rihm (né à Karlsruhe en 1952) : le n° 3 (1976) en six mouvements intitulé "Im innersten" ("Dans l'intériorité" ou "En soi"), les n° 5 (1983) et 8 (1988) en un seul mouvement. Le risque commercial d'un disque monographique souligne l'attachement des interprètes et de l'éditeur à faire découvrir la riche et régulière production de Rihm dans ce domaine, avec une sélection de trois quatuors diversifiés. Les amateurs du genre seront comblés : inspiration, richesse, sens discursif et dramatique, musicalité. Ils regretteront peut-être quelques longueurs ou chutes d'intérêt, et surtout le texte français de la plaquette qui les laissera de marbre : le compositeur aurait été avantagé par une explication claire, compréhensible (voire pénétrante).

Jean-Marie THIL

• **Jean-Sébastien BACH, *Passion selon saint Jean* ; F. Palmer, B. Finnila, K. Equiluz, etc., Ensemble vocal et Orchestre de chambre de Lausanne, dir. Michel Corboz. Erato, coffret de 2 CD, 2292-45406-2, ADD, 1 h 55.**

La *Johannes-Passion* BWV 245 est la première des deux grandes passions de Bach qui nous sont parvenues. On s'accorde aujourd'hui pour en dater la première exécution du Vendredi Saint 7 avril 1724 à l'église Saint-Nicolas de Leipzig. Mais il est certain que l'œuvre fut conçue bien avant, à Köthen, voire à Weimar. D'autre part, nous savons qu'il y eut trois reprises de cette œuvre qui connut donc quatre états différents.

Le livret est de Bach lui-même d'après le texte de Jean (XVIII, 1-40 et XIX, 1-42) et quelques phrases de Matthieu (XXVI, 75 et XXVII, 51-52). On sait combien Bach élargit le cadre de la passion, intercalant des chorals pour faire participer les fidèles.

Le retour de cette version – enregistrée en 1978 – est à saluer avec plaisir, même si d'aucuns n'y voient qu'une interprétation "traditionnelle". Le plateau est bien équilibré avec des solistes parfaitement rompus à cette musique. Kurt Equiluz prouve une fois de plus son grand talent dans le rôle écrasant de L'Evangéliste. Michel Corboz dirige comme il convient une partition mystique et humaine, sachant faire palpiter l'auditeur.

• **Jean-Sébastien BACH, *Les cinq concertos pour orgue* ; George C. Baker. Solstice FYCD 080, ADD, 54'16.**

Bach aborda la forme du concerto à Weimar par le biais de transcriptions pour clavecin ou orgue. Pour ce dernier instrument, cinq œuvres seulement nous sont parvenues. Trois concertos sont transcrits de Vivaldi : BWV 593 d'après l'op. III n° 8, BWV 594 d'après l'op. VII n° 11, BWV 596 d'après l'op. III n° 11. Les deux autres, BWV 592 et 595, sont des transcriptions d'œuvres de Johann Ernst de Saxe-Weimar. Bach a rarement réalisé une plate transcription ; au contraire, il enrichit l'œuvre d'origine, sachant admirablement utiliser les possibilités de l'orgue. Pour être fidèle à cette perspective, l'interprète doit accorder la plus grande attention à la registration, ce qui est le cas de George C. Baker. Ce disque est donc une référence et un témoignage puisque l'organiste étasunien se consacre désormais à la médecine.

• **Wolfgang A. MOZART, *Arias* ; Cecilia Bartoli, Orchestre de chambre de Vienne, dir. György Fischer. Decca 430 513-2, DDD, 58'01.**

Au risque de cultiver le paradoxe, j'avoue ne pas goûter les airs d'opéras quand il s'agit de simples extraits d'œuvres que l'on peut écouter en entier par ailleurs. Je passerai donc sur les airs tirés de *Don Giovanni* ou de *Cosi fan tutte* – au demeurant joliment interprétés – pour ne retenir que les trois seuls airs de concert de ce disque. Il s'agit des K 578, *Alma grande e nobil core*, K 582, *Chi sa, chi sa, qual sia* et K 505, *Ch'io mi scordi di te ?* Les deux premiers ont été écrits en 1789 pour Louise Willeneuve tandis que le fameux K 505 a été composé en 1786 pour Nancy Storace, l'Anglaise qui créa la Suzanne des *Noces*. Mozart devait en être très épris car ce magnifique chef-d'œuvre est un duo d'amour pour voix et piano obligé, pour Nancy et Wolfgang (bien interprété par le pianiste Andras Schiff). La voix chaude et prenante de Cecilia Bartoli ainsi que sa musicalité font de ces airs de concert un régal. On regrette ainsi que le disque n'en contienne que trois...

• **Ferdinando BERTONI, *Miserere, Veni Creator, Beatus vir* ; P. Schuman, M. Zimmermann, Chœur de la radio de Stockholm, I Solisti veneti, dir. Claudio Scimone. Erato, "Emeraude", 2292-45301-2, DDD, 55'20.**

Retour en collection économique d'un CD de 1988 qui avait fait découvrir un compositeur fort célèbre en son temps et oublié aujourd'hui. Ferdinando Bertoni (1725-1813) né à Salo exerça l'essentiel de sa longue activité créatrice à Venise où il fut premier organiste de Saint-Marc dès 1752 ; il y succéda à Galuppi comme maître de chapelle, de 1785 à sa retraite en 1810. Une grande partie de son œuvre est donc destinée à Saint-Marc, musique religieuse – comme les œuvres présentes – mais aussi musique festive comme la cantate pour le couronnement de Lodovico Manin, dernier doge de la Sérénissime République (1789).

Parallèlement, Bertoni mena pendant une vingtaine d'années une carrière lyrique et composa de nombreux opéras – il en fit représenter quinze avec grand succès au King's Theater au cours de ses deux séjours londoniens – sur les traces de Gluck, comme il le dit lui-même dans la préface de son opéra *Orfeo et Euridice* (1776) ; ainsi est-il reconnu par Giorgio Pestelli (*La Musique classique*, tr. fr., Lattès, Paris, 1989) un des rares musicologues à citer Bertoni. Un temps professeur de Mayr, Bertoni écrivit aussi de la musique instrumentale.

On appréciera donc ce disque comme une véritable découverte dont le mérite revient aussi aux interprètes.

• Luigi BOCCHERINI, *Six quintettes* op. 45 ; S. Francis, hautbois, Quatuor Allegri. Decca, 433 173-2, ADD, 66'19.

On sait que Boccherini n'a pas écrit que le célèbre menuet tiré du *Quintette à cordes* en mi majeur op. 13 n° 5. Il nous a laissé, entre autres, une quantité impressionnante de musique de chambre dans un style élégant et toujours inspiré. J'avoue écouter ces œuvres avec grand plaisir, d'autant plus que pour les quintettes de ce disque, il s'agit de la version originale. Un report en CD parfaitement justifié.

• Franz SCHUBERT, *Messe en mi bémol majeur* D 950 ; A. Michael, B. Balleys, etc., Chœurs de chambre romand et Pro arte de Lausanne, Orchestre de la Suisse romande, dir. Armin Jordan. Erato, "Emeraude" 2292-45300-2, DDD, 53'28.

Schubert composa sa sixième et dernière messe latine en juin-juillet 1828. Comme pour les autres messes latines, on ne peut l'utiliser dans la liturgie catholique à cause d'infidélités au texte canonique. Expression d'un déisme profond, cette œuvre est très intériorisée et très humaine ; les solistes y ont moins d'importance que le chœur. Le modèle est pris chez J.-S. Bach, d'ailleurs le *Cum Sancto Spiritu* est écrit d'après la fugue en mi majeur du second livre du *Clavier bien tempéré*, BWV 878. Cette œuvre superbe ne fut créée qu'après la mort de Schubert, sous la direction de son frère Ferdinand en octobre 1829. Cette version enregistrée en 1987 est heureusement à nouveau disponible, et en collection économique. Emotion garantie.

• Felix MENDELSSOHN, *Sonate* op. 6, *Six préludes et fugues* op. 35 ; Anna-Stella Schic. Solstice, SOCD 77, DDD, 74'58.

Trois grandes raisons font de ce disque un diamant de la plus belle eau. D'abord les œuvres. La *Première sonate* et les *Six préludes et fugues* sont rarement joués car ils ne possèdent pas le côté brillant, mondain de trop d'autres pages pour piano de Mendelssohn. Ces œuvres n'en sont que plus musicales et remarquablement écrites. Elles sont aussi redoutables techniquement, difficultés dont se joue Anna-Stella Schic pour nous faire entendre de la grande musique. Enfin, le livret clair et savant de Michel Philippot permet de comprendre l'art de Mendelssohn. Il faut aussi ajouter la prise de son et le Steinway sous la responsabilité de François Carbou. Bravo et merci !

• Robert SCHUMANN, *Chants de l'aube, Intermezzi* op. 4, etc. ; H. Boschi, piano, A. Angster, clarinette. Solstice, FYCD 106, ADD, 75'47.

Ce disque est un véritable hommage à Hélène Boschi (1917-1990) grande spécialiste de musique française mais aussi de Bach, Beethoven, Mozart, Schubert ou Schumann, ou encore de Bartok, Martin, Jolivet ou Emmanuel. Six œuvres enregistrées entre 1954 et 1982 permettent d'apprécier le talent exceptionnel de cette pianiste généreuse. Pour piano, les *Chants de l'aube*, les *Intermezzi* op. 4, les *Quatre fugues* op. 82 et les trois *Phantasiestücke* op. 111. Avec Armand Angster, Hélène Boschi nous prouve aussi son intelligence de la musique de chambre dans les *Trois romances* op. 94 et les *Trois Phantasiestücke* op. 73. Un témoignage artistique.

• Robert SCHUMANN, *Sonates* op. 105 et 121, *Trois romances* op. 94 ; G. Poulet, violon, J.-F. Heisser, piano. Erato 2292-45749-2, DDD, 60'31.

Il y a dans les cartons d'Erato un superbe coffret de sept disques noirs contenant l'intégrale (enfin, presque) de la musique de chambre de Schumann ; sa réédition en CD se fait vraiment attendre. Gérard Poulet et Jean-François Heisser n'ont pas craint de marcher sur les traces de Jean Mouillère et Jean Hubeau. Les deux *Sonates* ont été écrites en 1851, tardivement donc dans l'œuvre de Schumann car le compositeur hésitait à joindre à son piano, à l'écriture polyphonique et drue, un unique violon ; d'ailleurs, il n'utilise pas le registre aigu, plus brillant, de l'instrument à cordes. Les *Trois romances* ont été écrites en 1853 – la dernière année de lucidité de Schumann – pour hautbois et piano et il est dommage de multiplier les versions avec violon, ce qui dénature l'œuvre. La présente version s'écoute très agréablement, d'autant plus que la prise de son est réussie. Je rappelle néanmoins la belle réussite de Lydia Mordkovitch et Gerhard Oppitz (Chandos 8529).

• Emmanuel CHABRIER, *Œuvres pour piano* ; Désiré N'Kaoua, Solstice SOCD 78, DDD, 72'09.

Erato nous doit encore un coffret !, celui de l'intégrale des œuvres pour piano de Chabrier par Pierre Barbizet et Jean Hubeau avec, entre autres, les délicieux souvenirs de Munich *(Quadrille sur les thèmes favoris de "Tristan et Isolde" de Richard Wagner)* pour piano à quatre mains.

Ce disque nous propose l'essentiel de ce que Chabrier a écrit pour piano à deux mains : les *Cinq pièces*, les dix *Pièces pittoresques*, la *Bourrée fantasque*, etc. Désiré N'Kaoua se situe – et c'est pour moi un joli compliment – dans la lignée de Pierre Barbizet. En effet, ces œuvres sont certes gaies mais aussi mélancoliques ; l'interprète doit traduire toutes ces nuances et faire oublier les difficultés techniques, Désiré N'Kaoua y parvient parfaitement ; il joue sur un excellent piano bien enregistré.

• Arthur HONEGGER, *Le Roi David*, L. Wilson, Y. Théraulez, B. Fournier, F. Palmer, J. Elwes, Chœurs et Orchestre Gulbenkian, dir. Michel Corboz. Cascavelle VEL 1017, DDD, 65'38.

Les versions de ce superbe psaume symphonique en trois parties sur un texte de René Morax se suivent et ne se ressemblent pas. Nous tenons enfin la référence et il faut marquer d'une pierre blanche cette réussite. Chacun est à sa place, y compris le récitant Lambert Wilson. Bravo !

• Arthur HONEGGER, *Concerto da camera, Prélude, arioso et fughette, 2e Symphonie* ; I Musici de Montréal, dir. Yuli Turovsky. Chandos CHAN 8632, DDD, 51'51.

Honegger est de plus en plus gâté par le CD, et je ne m'en plains pas puisque ce très beau disque vaut autant pour le choix des œuvres que par l'interprétation de ce jeune orchestre fondé en 1984. On connaît relativement bien le *Concerto da camera* pour flûte, cor anglais et orchestre à cordes (1948) et la *2e Symphonie* pour orchestre à cordes et trompettes (1941) mais on enregistre beaucoup moins *Prélude, arioso et fughette* sur le nom de J.-S. Bach (1932) composé pour piano et arrangé pour orchestre à cordes par Arthur Hoérée. Courage, il y a encore beaucoup à faire pour rendre à Honegger sa juste place, parmi les plus grands.

Philippe ZWANG

• *Musique liturgique enregistrée au Studio S.M.*

Fondé par Simone et Maurice Robreau il y a un demi-siècle, le Studio SM est spécialisé dans la Musique liturgique.

Ses premiers disques – des 78 tours – furent consacrés au chant grégorien. Rassemblés sous forme d'albums microsillons, ils sont aujourd'hui réédités en Compact-Discs et en cassettes. Viennent ainsi de paraître :

Immortel Grégorien 1 et 2. Florilège qui permet d'entendre diverses pièces du répertoire grégorien, mais aussi des polyphonies issues du grégorien, chantées par des solistes et des ensembles aussi différents que le chœur de la Basilique de Beaune dirigé par Joseph Samson, Magalith, les Maîtrises de Rennes, Dijon, Angers, la Communauté de l'Arche, les Moines

de Kergonan, Ligugé, Saint-Wandrille, En-Calcat ou Montserrat, sans oublier le célèbre "Salve" de la Trappe (une certaine "ambiance" est créée parfois par des cloches au loin, des processions qui se rapprochent ou s'éloignent, etc...).

L'Année Liturgique par les moines de l'Abbaye d'En-Calcat. Il ne s'agit pas là d'un panorama des pièces les plus connues de l'année liturgique : comme pour les disques précédents on a affaire à un choix très personnel qui permet d'entendre certaines pièces rarement enregistrées.

Solesmes : "Temps Pascal" et "Les Ténèbres du Vendredi Saint". Le Studio SM, en plus des disques qu'il produit, diffuse des disques liturgiques d'autres maisons. Dans ces deux derniers, Dom Jean Claire, Maître de Chœur de l'Abbaye de Solesmes, poursuit son projet d'enregistrement d'un panorama à peu près complet du répertoire (non pas bien sûr de la totalité de ce répertoire, ce qui supposerait une masse de disques énorme) ; et cela dans un esprit didactique évident, pour permettre aux comunautés monastiques à travers le monde, ou aux chorales de paroisses, d'avoir là des modèles d'interprétation du répertoire grégorien que Solesmes met à la disposition de tous ceux qui le désirent grâce à ses éditions de livres liturgiques : "Graduale Romanum", "Antiphonale Monasticum" etc... L'ambition de Solesmes, forteresse du grégorien, n'est évidemment pas de faire des concerts (les moines ne sortent jamais) mais de permettre au chant grégorien de retrouver sa place dans les églises, dans la liturgie. Le petit livret d'accompagnement des CD, publié en cinq langues, a pour but de permettre une diffusion à travers le monde entier, mais on peut regretter les pochettes des disques 30 cm qui permettaient de présenter la partition de tous les chants enregistrés.

"Quem Quaeritis" par l'ensemble Venance Fortunat. "Venance Fortunat" fait partie de ces groupes comme l'ensemble "Gilles Binchois" ou l'ensemble "Organum" de Marcel Perès, qui proposent de nouvelles manières d'interpréter le chant grégorien, en concert. Ces groupes, qui rassemblent des chanteurs professionnels, explorent tout ce que l'Eglise des siècles derniers avait un peu laissé dans l'ombre pour sa liturgie, c'est-à-dire un grand nombre de pièces antérieures au "grégorien", ou au contraire faisant la jonction entre le plain-chant et la polyphonie, des pièces réservées à des solistes, des drames liturgiques, etc...

"Pange Lingua" par les moines et les enfants de l'Abbaye de Montserrat. L'Abbaye de Montserat possède à la fois un chœur de moines et une maîtrise d'enfants parmi les plus célèbres du monde. Cela permet de présenter un répertoire authentiquement liturgique, qui mêle souvent le chant grégorien, monodique, à la polyphonie (ici des œuvres de Thomas Luis de Victoria).

Le Studio SM permet aussi d'entendre quelques enregistrements récents de maîtrises françaises :

La Maîtrise de la Cathédrale de Dijon, sous la direction du Père Rolland : "Grégorien et Polyphonie... de Noël... à Pâques". Le titre indique exactement ce dont il s'agit. Les pièces choisies sont célèbres. Notons le chant "Vivant et Glorieux", adapté d'un chœur de Haëndel par l'Abbé Couturier, que la maîtrise de Dijon affectionne particulièrement.

Citons aussi les ***Vêpres de Saint Bernard de Jean-Louis Gand***, ancien maîtrisien de Dijon et aujourd'hui directeur du Conservatoire de la même ville. Il s'agit d'une œuvre composée à l'occasion du IXe Centenaire de la naissance de Saint Bernard en 1990, sur des textes en français. Les "Premières Vêpres" sont chantées par l'ensemble "Exulta Divio" dirigé par le Père Rolland, et les "Secondes Vêpres" par les moines de l'Abbaye de Cîteaux, avec des choristes de l'ensemble Joseph Samson.

Pour paraphraser un peu les textes de pochette du Studio SM, disons qu'on a rassemblé là de quoi réaliser un authentique "cru" de Bourgogne.

Les Petits Chanteurs de Sainte-Croix de Neuilly : "Tota Pulchra es". Dirigée par François Polgar, cette maîtrise française de premier ordre présente des œuvres de Bouzignac, Victoria, Monteverdi, Frescobaldi, Mouton, Campra, etc... (rappelons qu'elle a enregistré aussi le "Requiem" de Fauré chez Cybelia).

Bach : "13 chorals pour le Temps de Noël" par Vincent Genvrin. Avec ce disque, le Studio SM commence une nouvelle collection d'orgue, "Vox Humana", sur laquelle il fonde de grands espoirs. Un soin tout particulier est apporté au choix du répertoire, de l'instrument, de l'interprète (ici un jeune organiste de 25 ans) et à la prise de son.

Ce rapide passage en revue des nouvelles publications du Studio SM permet de penser que son fonds très vaste sera bientôt mis à la disposition du public sous forme de CD. Cela permettra, entre autres, des comparaisons assez étonnantes. Je prends, par exemple, trois disques qui ont été publiés ou diffusés dans le passé par le Studio SM :
– Solesmes : "Messe de l'Ascension – Messe de l'Assomption"
– Fontgombault : "Messe et Vêpres de l'Assomption"
– "Plain-Chant Normand à l'Abbaye de la Lucerne" (avec, entre autres, les Vêpres de l'Assomption).

Que ce soit par Solesmes, hiératique et athlétique, par Fontgombault, extraordinairement suave, ou par les chantres paysans de la Lucerne, semblables à ceux qu'on entendait dans la majeure partie des églises de campagne naguère à travers la France (et qui aujourd'hui disparaissent plus vite que les Indiens d'Amérique !...) le chant grégorien reste capable de s'incarner de multiples façons.

Studio SM. 3 rue Nicolas Chuquet. 75017 Paris.

Francis PINGUET

La Maîtrise de la Loire
recrute

un conseiller aux études

chargé du suivi des études en liaison avec l'équipe pédagogique du collège.

Poste à pourvoir à Montbrison.

Candidatures avant le 1er juin.

Renseignements : ADDIM
8 place de l'Hôtel de Ville 42000 St Etienne

Renouvelez sans tarder votre abonnement.
Vous nous éviterez des frais inutiles.

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

UNE VISITE A YVONNE DESPORTES

On n'arrive pas chez Yvonne Desportes par hasard. Elle est bien cachée en plein Paris dans une parcelle de la grande forêt hercynienne qui a échappé à la boulimie des dinosaures, aux hordes d'Attila, aux moines défricheurs du Moyen-Âge, aux destructions du baron Haussmann et à la mégalomanie de nos Républiques.

Pour l'atteindre il faut franchir un pont-levis, une herse de bastion et donner le mot de passe à une sentinelle méfiante, qui sont autant de code magnétique, concierge soupçonneuse – ça existe encore ! – et portes aux barreaux inoxydables.

Mais il est bon que l'antique princesse, dont le sourire brille jusque dans la prunelle, soit ainsi défendue.

Enfin, vous arrivez dans son domaine qui tient du caboulot des bords de Marne et de la forêt enchantée. Une porte de salle à manger d'été, à moins que ce ne soit une remise d'outillage ou la demeure de l'enchanteur Merlin, s'ouvre sur le vaste et le minuscule.

Des arbres gigantesques s'écartent sur une allée de poupée, des prairies à l'horizon borné se ferment en un carré d'herbe, un chemin serpente parmi des sculptures de bêtes figées : moutons, béliers en troupeaux, nymphe pétrifiée, grille d'aluminium éclaté d'où s'est échappée la fée Mélusine. Un jet d'eau irise un bassin. Des petits poissons rouges bousculent une énorme mère aux reflets d'incendie. Ce sont des chevaliers présomptueux – ou de mauvais élèves – réduits pour toujours au silence...

Deux corps de bâtiment en équerre ferment les lieux. L'un tout de fantaisie, coins et recoins, décrochements, escarpes et contre-escarpes, dénivellements sournois, marches casse-cou, méandres et chicanes.

L'autre net et lisse : façade de verre, ossature de métal, dévoile dans ses superstructures un appartement privé. Au rez-de-chaussée, dans un espace immense, règne un piano à queue aux charmes fanés. Sur la muraille, une cheminée en forme de champignon renversé, coiffe de sa masse métallique un âtre démesuré. Et l'enfilade des tables nappées de blanc ! chargées de pâtisseries ! de petits fours dorés et de boissons exotiques ! whisky d'Irlande, porto de Porto, champagne de Champagne et même eaux transparentes puisées aux sources volcaniques...

Car Yvonne Desportes, sous son apparence éthérée, a le sens des réalités. Elle sait recevoir.

... Dans cette abondance, parmi la cohue de ses dévôts, anciens élèves, admirateurs, amis fidèles, elle me confie quelques secrets.

– Lorsque du temps de Delvincourt, je proposai de fonder une classe d'Analyse au Conservatoire, il accepta de grand cœur, mais tous mes collègues me boycottèrent. Ce furent mes propres élèves qui l'imposèrent en 68. De même, je fus la première à enseigner le déchiffrage instrumental. Les violonistes venaient avec leur violon, les cornistes s'effrayaient, "je ne saurai jamais", "voyons ! vous connaissez vos sept clefs" et au piano je remplaçais l'accompagnateur habituel par de simples élèves. À l'époque, ça ne se faisait pas. Cette révolution me fit mal voir.

Il n'est certes pas bon d'avoir raison trop tôt ! Aujourd'hui ces disciplines font partie du cursus traditionnel.

– J'ai imposé l'harmonie dans le style de... poursuit-elle ; devoirs à la manière de J.S. Bach, de Mozart, de Beethoven... c'est maintenant acquis".

Elle dit cela sans forfanterie ni fausse-modestie, simplement pour établir la vérité.

Sans être un élève direct, je dois beaucoup à Yvonne Desportes. Aujourd'hui encore, en cas de doute, je plonge dans son *Précis d'Analyse Harmonique*, (1) un classique maintenant, le premier du genre. C'est cela le rayonnement. Quant à son *Traité de contrepoint* qui vient de paraître, il est sans nul doute appelé à lui survivre longtemps. (2)

Cette élève de Paul Dukas survit dans la modernité. Elle est à l'image des deux ailes de sa maison, l'une ancienne, l'autre d'avant-garde. Haydn n'a pas de secret pour elle, c'est un contemporain, à moins que ce ne soit Guillaume de Machault. Sa science est de tous les temps. Bério ou Xénakis envieraient son imaginaire. Aux oiseaux de son jardin, elle a pris les vocalises josquiniennes. À son fils, le percussionniste Gémignani, elle emprunte les tempêtes. Elle saisit des queues d'orage sur la batterie et fait sur les cymbales se lever des aurores. Il n'est d'instrument de métal qu'elle ne pique, de bois qu'elle ne choque, de peau qu'elle ne froisse, et la magie du son à nouveau inventé, rapproche les contraires, met l'infini à portée de main, uni l'alpha et l'oméga. Sa musique est faite de transparence, de jubilation flamboyante et d'arcs-en-ciel.

Mais qui l'entend ?

Quelques rares intimes qui hantent les salles de concerts. Une poignée d'élus qui soutiennent des premières auditions qui sont aussi les dernières. Et nul critique ne répercute ces instants muraculeux, encore moins les responsables des maisons de productions.

Aucun enregistrement n'est disponible.

Yvonne Desportes n'en ressent aucune amertume. Elle sait qu'il faut des siècles pour qu'une œuvre fasse son chemin. Elle est capable de vivre jusque-là.

Elle est assurée de la pérennité.

Nous prenons congé. Elle a un mot aimable pour chacun. Je serre une main, frôle un bras qui ont la consistance d'un rêve...

Cette grande dame est à l'image de sa musique : pure et éternelle.

Jean SICHLER

(1) *Précis d'analyse harmonique.* Yvonne Desportes. Heugel 1948.
(2) *Guide pratique pour l'étude de la fugue d'école.* Yvonne Desportes. Ed. Zurfluh.

AVIS ADMINISTRATIFS

■ RÉNOVATION PÉDAGOGIQUE DES LYCÉES. ATELIERS DE PRATIQUE (B.O. n° 14, 2/04/92)

1. Définition générale des ateliers de pratique.

Un atelier de pratique est un mode d'enseignement qui prend en compte la situation particulière de chaque établissement et regroupe, selon un horaire fixé réglementairement, et ***sans considération de leur niveau de classe, des élèves volontaires*** qui s'engagent à le fréquenter assidûment durant une année scolaire au minimum.

A un atelier de pratique correspond l'un des domaines suivants :

– Arts (arts plastiques, cinéma-audiovisuel, musique, théâtre-expression dramatique),

– Langues et cultures régionales.

Ce domaine complètera la liste des ateliers de pratique parue en annexe de l'arrêté du 17 janvier 1992 portant organisation et horaires de la classe de seconde des lycées d'enseignements généraux et technologiques.

– Pratiques physiques et sportives,

– Technologies de l'information et de la communication (informatique – télématique – audiovisuel).

L'atelier doit être conçu à partir d'un projet pédagogique permettant la mise en œuvre de pratiques individuelles ou collectives.

Il repose sur des activités d'apprentissage, de recherche, de création, de réalisation, dont l'objectif est de faire acquérir une maîtrise satisfaisante du domaine étudié.

Le projet pédagogique est formulé en fonction de la politique de l'établissement et des orientations définies au plan national.

Un cadrage spécifique à chacun des domaines est en cours d'élaboration. Il précisera la nature et les objectifs des formations et proposera, suivant le cas :

– des enseignements et des travaux dirigés pour les ateliers de langue et de culture régionales,

– des activités de pratique et d'étude pour les ateliers d'arts, les ateliers de pratiques physiques et sportives, et les ateliers de technologies de l'information et de la communication.

L'atelier apporte aux élèves une formation qui, pour s'adapter à leurs intérêts diversifiés dans le domaine étudié pourra déterminer des axes de travail différenciés.

Afin de répondre à la demande de fréquentation des élèves pour un atelier de pratique, celui-ci peut être constitué de plusieurs groupes. L'organisation des groupes peut être définie dans le projet pédagogique propre à l'atelier.

L'enseignement donné dans le cadre des ateliers s'inscrit dans le temps scolaire.

Des partenaires professionnels du secteur institutionnel ou privé pourront y participer.

2. Conditions de fonctionnement et d'évaluation.

– les objectifs d'ouverture d'ateliers dans les établissements.

L'année scolaire 1992-1993 où les ateliers de pratique doivent être mis en place pour le **seul niveau de la classe de seconde** (les options complémentaires étant maintenues en première et terminale) peut être considérée comme année de transition. Les lycées seront donc appelés au cours de l'année 1992-1993 à formaliser l'ensemble de leurs projets d'atelier dans le cadre des instructions définitives qui vous parviendront.

Dans les lycées d'enseignements généraux et technologiques, à partir de la rentrée 1993, il est souhaitable que soit ouvert au moins un atelier de pratique dans chaque établissement. Des ateliers de pratique pourront être ouverts dans les lycées professionnels dès que les textes réglementaires le permettront.

– Les moyens financiers affectés aux ateliers

Les moyens destinés aux futurs ateliers de pratique sont ceux de la dotation horaire globale actuellement consacrés aux options complémentaires (voir note DLC 12 du 3 octobre 1991 et du 21 janvier 1992). Cependant, l'organisation et les méthodes pédagogiques qui doivent présider à leur mise en place sont sensiblement différentes de celles conçues pour les options complémentaires d'arts plastiques, d'éducation musicale, d'informatique et pour les activités sportives spécialisées.

Par ailleurs, il est nécessaire d'assurer progressivement l'ouverture d'ateliers dans les domaines pour lesquels il n'existait pas d'options complémentaires et dans les établissements qui en avaient été privés jusqu'ici, en particulier les lycées techniqeus et professionnels.

Par conséquent, dans les prochaines années, les moyens actuellement consacrés aux options complémentaires devront être attribués selon l'évolution des projets des établissements.

– Les modalités de création d'un atelier

Le cadrage spécifique à chacun des domaines d'atelier vous sera transmis pour le premier trimestre de l'année scolaire prochaine. Il fixera les instructions à partir desquelles il appartiendra aux équipes pédagogiques de constituer pour la rentrée 1993, un dossier présentant leurs projets d'ateliers, les conditions matérielles de leur réalisation, les enseignants qui en ont la responsabilité, les partenaires éventuels, ainsi que la durée du projet pédagogique.

Les projets d'ouverture et de fermeture d'un atelier de pratique seront soumis au conseil d'administration et proposés par le chef d'établissement au recteur. Celui-ci arrête la carte académique des ateliers de pratique.

Il présente au comité technique paritaire académique les principes d'établissement de cette carte.

Les ateliers ouverts devront se conformer aux instructions générales fixées au plan national dans la note de cadrage propre à chacun des domaines. Leur suivi pédagogique est organisé par le recteur.

– Les enseignants et les partenaires

Qu'il fasse ou non appel à des partenaires extérieurs, l'atelier est placé sous la responsabilité d'un ou de plusieurs enseignants de l'Education nationale ayant acquis une compétence, soit dans le cadre de leur formation d'origine, soit dans le cadre d'une formation continue ou spécifique.

Des textes d'instructions préciseront les conditions dans lesquelles le choix des partenaires, le type de collaboration et la rémunération de ceux-ci doivent être fixées. Pour ce qui

concerne les enseignements artistiques, il y a lieu d'appliquer la réglementation définie par les arrêtés pris en application de l'article 7 de la loi du 5 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques.

– L'évaluation au baccalauréat

Dans l'attente de la réglementation générale du baccalauréat en vue de la session 1995, il est envisagé que l'évaluation se fasse par contrôle en cours de formation et ne porte que sur un seul atelier (dans l'hypothèse où l'élève en aurait suivi plusieurs) avec un coefficient 1.

Il n'y aura pas de note d'atelier de pratique comptant pour le baccalauréat à l'issue de la classe de seconde.

3. Situation des ateliers de pratique existant dans les établissements avant la mise en œuvre en seconde de la rénovation pédagogique des lycées.

Il existe actuellement, dans les lycées, des ateliers de pratique artistique relevant de onze domaines ainsi que quelques ateliers de culture scientifique et technique ouverts dès la rentrée 1991.

Plusieurs cas sont à considérer :

– les ateliers concernant les quatre domaines : arts plastiques, cinéma-audiovisuel, musique et théâtre-expression dramatique seront soit fermés soit transformés et intégrés au dispositif des ateliers de pratique issus de la rénovation pédagogique des lycées. En ce cas, leur horaire hebdomadaire sera ramené de trois à deux heures et leur financement fera partie de la dotation horaire globale.

Les heures supplémentaires années qui étaient précisément allouées à ces ateliers seront consacrées à l'ouverture de nouveaux ateliers de pratique artistique.

– les ateliers concernant les sept autres domaines : architecture, arts appliqués, arts du cirque, danse, patrimoine, photographie, ouverts à la rentrée 1991, pourront continuer à fonctionner afin de ne pas remettre en cause des projets déjà négociés en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication. Considérés comme expérimentaux, ils pourront, par la suite, être éventuellement intégrés dans l'ensemble des ateliers de pratique relevant de la rénovation pédagogique des lycées.

Remarque : dans les collèges, les ateliers de pratique artistique continueront à fonctionner selon les modalités antérieures. (cf. ma note de service annuelle DLC 17).

Pour le ministère et par délégation,
le directeur des Lycées et Collèges,
A. LEGRAND

37e Rencontre Musicale Internationale du Royaume de la Musique.

Stage de pratique instrumentale et vocale. Musique d'ensemble et Danses du 18 au 28 août 1992 au Lycée Agricole d'Arras. Nombreuses activités et réalisations d'ensemble.

Renseignements : Monsieur Guy Robert, 374 rue Paul Foucaut, 59450 SIN Le Noble.

INFORMATIONS DIVERSES

▪ **Centre de Formation de Musiciens Intervenants.** Université de Provence.

La formation qui aboutit à l'obtention du DUMI (Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant) se déroule sur deux années.

Ateliers :
- musique d'ensemble ;
- création de chansons, contes musicaux, spectacles pour enfants ;
- régie son, électroacoustique, informatique ;
- arrangement et composition ;
- écoute et analyse ;
- direction de chœurs.

Options musicales variées, jazz, musique contemporaine, musiques traditionnelles, musique ancienne, improvisation. Pédagogie, stages et réalisation de projets sur le terrain.

Le Musicien Intervenant agit dans des cadres différents : à l'Ecole, il travaille en équipe avec les enseignants. Dans les écoles de musique, les maisons de quartier, les associations culturelles, il peut animer ensembles et ateliers. A la demande des responsables locaux, il conçoit et gère des projets de spectacles, fêtes etc. Il peut également intervenir en milieu spécialisé (crèches, hôpitaux, foyers...) etc.

Renseignements : C.F.M.I. Université de Provence Aix-Marseille 1-29 avenue Robert Schumann. 13621 Aix-en-Provence Cedex.

▪ **Centre de Musique Médiévale de Paris**

- Stage à Céret (P.O.) du 16 au 31 juillet 92. Direction : Claude-Henri Joubert.
  Technique vocale - Chant grégorien - Musique d'ensemble (répertoires monodiques et polyphoniques du XIe au XVe siècles).
- Stage à Aubusson les 8 et 9 août 92 avec Catherine Schroeder : "Troubadours, Ecole St Martial de Limoges".

Renseignements : ADIAM 23 – (16) 55 51 56 94.
Ecrire pour tous renseignements : 8 place Paul Verlaine, 75013 Paris.

▪ **11e Session des Musiques du Monde à Parthenay.**

Du 25 au 29 août 1992 le stage comporte une vingtaine d'ateliers :

– *Ateliers de techniques instrumentales :* accordéon

débutants et musique suédoise, accordéon perfectionnement et musique québécoise, vielle à roue, violon, cornemuse, fifre, percussions afro-cubaines et africaines, percussions orientales.

– *Rencontres vocales :* polyphonies, chant occitan, etc...

– *Ateliers d'orchestre :* musique médiévale, musique du monde arabe.

– *Jazz :* guitare, piano, saxophone, batterie, basse, flûte traversière.

Concert de clôture le 29 août à 17 h.

Contact : I.P.C.P. – B.P. 1 – 79230 Vouillé.

▪ Auditorium du Louvre

A l'occasion de la fête de la musique, l'Auditorium propose une projection ininterrompue de musique classique filmée le samedi 20 de 12 h à 20 h et le dimanche 21 de 10 h à 18 h : une sélection des meilleurs documents de la biennale classique en images 92. Entrée libre.

Entrée principale : pyramide (cour Napoléon).

▪ Société Française de Musique Contemporaine

Séminaire de trois jours (en français) par Ernst H. Flammer du 21 mai au 23 mai sur le quatuor à cordes dans les pays de langue allemande au XXe siècle (après 1945) avec le Quatuor Artus, à la Cité Universitaire, 27 C boulevard Jourdan, 75014 Paris.

Le séminaire ne s'adresse pas seulement à un public de spécialistes, mais à toute personne qui s'intéresse à la musique du XXe siècle. Il offrira, en outre, la possibilité d'une discussion avec les membres du Quatuor Artus de Sarrebruck.

Ernst Helmuth Flammer, né en 1949 à Heilbronn, fait sa thèse de doctorat sur les compositeurs Hans Werner Henze et Luigi Nono. Après avoir enseigné la musicologie et la composition en Allemagne et aux Etats-Unis, il se consacre entièrement à la composition depuis 1980.

▪ 6e Festival International de Musique Universitaire à Belfort

Les étudiants de l'association COM'ET (élèves de l'ESTA, l'ENI, l'IPSé, etc.) et la Ville de Belfort, proposent la version 92 du Festival International de Musique Universitaire pour les 6, 7 et 8 juin 1992.

Cette année encore, la ville se livrera pendant trois jours à la folle sarabande estudiantine aux sons des grands orchestres classiques comme à ceux des formations plus modernes ou carrément originales.

Renseignements : Mairie de Belfort. Place d'Armes. 90020 Belfort cedex.

▪ Rimes et Accords. Connaissance de la musique d'inspiration protestante.

Du 24 août au 2 septembre 1992, aura lieu à Paris à l'Oratoire du Louvre ainsi qu'à l'Eglise Evangélique Allemande de Paris, le deuxième festival international RIMES ET ACCORDS, Connaissance de la Musique d'Inspiration Protestante.

Divers types de stages sont proposés :

– Le chant choral avec le quatuor vocal Palata, spécialisé dans les *Negro spirituals*.

– L'orgue, sous la conduite d'Helga Schauerte, titulaire des orgues de l'Eglise Evangélique Allemande de Paris, fera connaître les œuvres de la "famille Bach".

– Un séminaire de conférences, organisé par plusieurs intervenants : Edith Weber, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne ; Alain Périer, compositeur ; Marc Vignal, représentant de Radio-France.

– Un cycle de visites guidées, dirigé par le pasteur de l'Oratoire du Louvre, Philippe Vassaux. (Maison de Jean Calvin, temples, orgues).

De plus, ces ateliers aux horaires souples permettront aux participants de jouir de temps libre pour faire l'expérience d'un autre atelier.

Un concert sera donné chaque soir avec le Golden Gate Quartet et les Palata pour les *Negro spirituals*, Marie-Louise Girod-Parrot (titulaire des grandes orgues de l'Oratoire du Louvre), Alain Perier (compositeur), Florence Katz (mezzo-soprano, lauréate du prix Honegger), les Fanfares d'Alsace, Helga Schauerte (titulaire des orgues de l'Eglise Evangélique Allemande de Paris), le groupe israélite Miz Mor, le chœur Orphée et François Vellard. La chorale universitaire de Caen sous la direction de Didier Horry donnera *Le Roi David* en version scénique pour l'hommage à Arthur Honegger le 31 août.

Renseignements : 205 bld Vincent Auriol, 75013 Paris.

▪ Cholet. Ecole Nationale de Musique.

Première Académie de musique ancienne, du 12 au 19 juillet : stage (cours, ateliers et master-class, concerts).

– Cantates allemandes et italiennes des XVIIe et XVIIIe siècles avec Charles Brett.

– Orgue avec Arsène Bedois. Luth avec Charles Raguin.

– Musique française des XVIIe et XVIIIe siècles. Basse continue. Initiation à la basse continue pour pianistes et organistes.

– Musique d'ensemble des XVe et XVIe siècles avec Robin Troman.

– Accompagnement des ensembles vocaux et instrumentaux. Cours tous niveaux avec Michié Kuryu du C.N.R. d'Angers.

7e Concours International de Composition Grand Prix de Ville-d'Avray

Effectif : harpe, flûte, clarinette, quatuor à cordes et contrebasse obligée dans l'écriture mais *ad libitum* dans l'interprétation.

Durée : entre 7 et 10 minutes.

Présentation : l'œuvre doit être adressée sous forme de photocopie qui ne sera pas retournée.

Récompense : Prix de 10 000 francs.
Création de l'œuvre primée. Ce prix peut être partagé ou peut ne pas être décerné.

Prix de la SACEM : 10 000 francs.

Date limite d'inscription : 30 novembre 1992.

Limite d'âge : aucune.
Les œuvres doivent être inédites et n'avoir fait l'objet d'aucune exécution publique.

INSCRIPTION : ATELIER MUSIQUE DE VILLE-D'AVRAY. 10, RUE DE MARNES F 92410 VILLE-D'AVRAY

Ve FESTIVAL DES CATHÉDRALES

MUSIQUE D'EUROPE EN PICARDIE
11 septembre – 3 octobre 1992

dix-huit concerts en quatre week-ends
chefs-d'œuvre de compositeurs européens
deux oratorios

- 18 septembre à Abbeville
  Caïn, overo primo omicidio de Scarlatti
- 3 octobre à Amiens
  Oratorio du Couronnement de Lesueur.

Renseignements : Tél. : 22 97 37 17

l'Education Musicale
23, rue Bénard 75014 Paris
Tél. : 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74
C.C.P. PARIS N° 30041 00001 0990469C020 48

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à «L'E.M.»,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ____________ Prénoms ____________

Profession ____________ Adresse Complète ____________

____________ Code postal ________ Ville ____________

Pays ____________

Je soussigné, souscris un abonnement

				DOM-TOM Etranger**
SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	320 F	380 F
COUPLE	☐	avec 5 iconographies..................	350 F	410 F
Suppl. baccalauréat	☐	année 1992 (l'exemplaire)...........	78 F*	90 F
Cassette baccalauréat	☐	année 1992..............................	88 F	100 F
Disque baccalauréat	☐	année 1992..............................	90 F	105 F
Compact Disc baccalauréat	☐	année 1992..............................	150 F	165 F
Abonnement de soutien	☐	comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat).......	500 F	600 F

Je verse la somme de ________ F comprenant ________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P.
☐ Par chèque bancaire (1)
☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature

* Dont 13 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse
** PAR AVION : ajouter 130 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

"ARIOSO"

Nouvelle adresse

45, RUE DE ROME
75008 - PARIS

PIANO - ORGUE - PARTITIONS DE POCHE

MATERIELS D'ORCHESTRE EN VENTE (10.000 TITRES)

MUSIQUE VOCALE ET CHORALE - MUSIQUE DE CHAMBRE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

 OPERAS 

EDITIONS FRANCAISES ET ETRANGERES

NEUF ET OCCASION - ACHAT DE PARTITIONS



DEVIS RAPIDES ET SANS ENGAGEMENT

POUR LES MATERIELS D'ORCHESTRE

– VENTE PAR CORRESPONDANCE –

REMISES D'USAGE POUR LES

SOCIETES CHORALES

Catalogue des Editions "DOVER"
sur simple demande

Tel : (1) 44 70 91 68 Fax : (1) 44 70 92 57